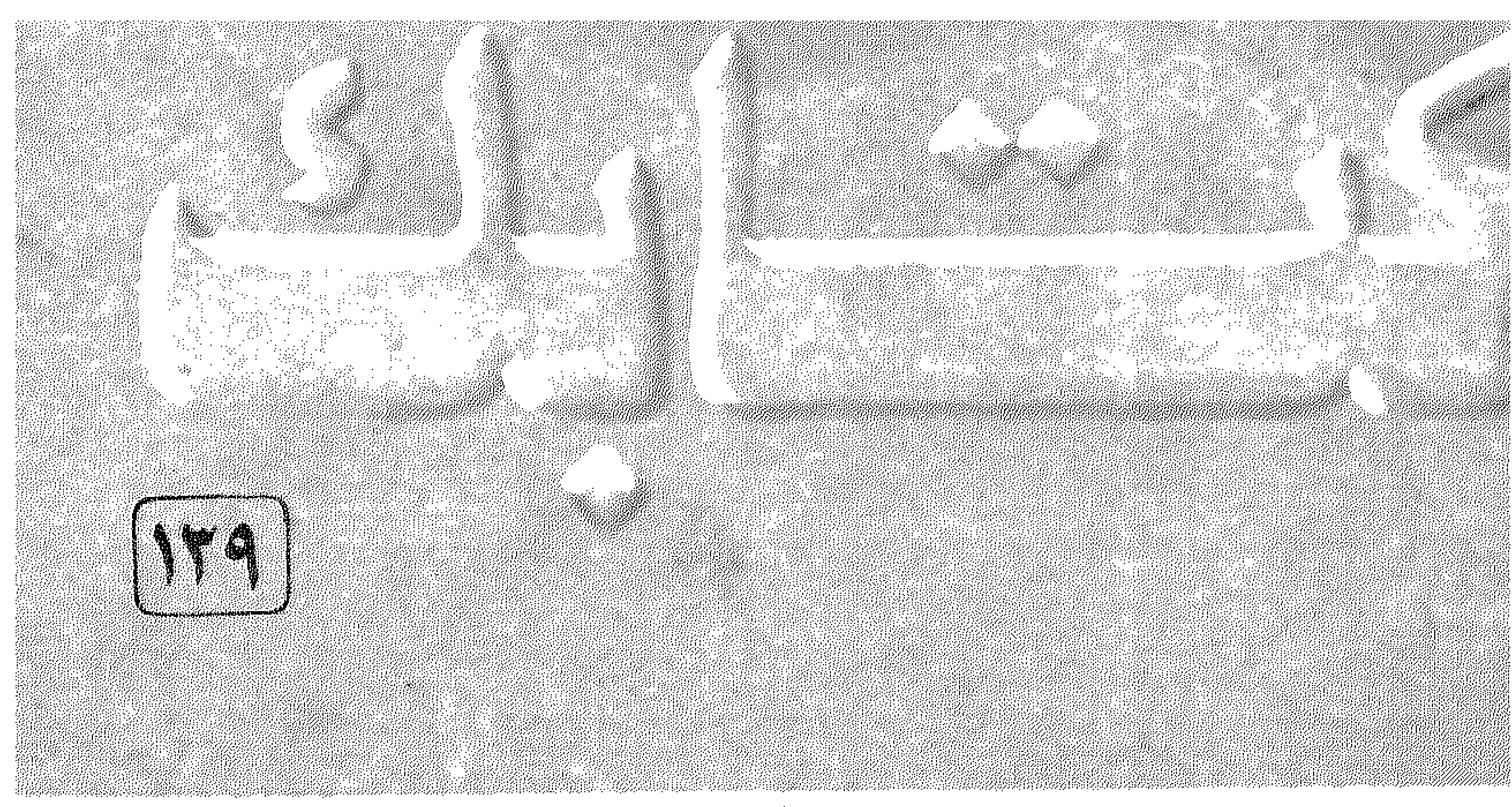


صبحى الشـــارونى

الفن التأثرى

اقرأ ١٢٩

رئيس التحرير أنيس منصور

صبحي الشاروني

الفن التأثري

دار المعارف

الفن التأثري

L'Impressionnisme

فى عام ١٩٧٤ احتفلت فرنسا بالعيد المئوى للمدرسة «التأثرية» فى الفن . . فأقامت فى القصر الكبير (جران باليه) فى باريس معرضاً شاملا لأعمال الفنانين الذين شاركوا فى تأسيس «التأثرية» والذين اتبعوا أسلوبها فى رسمهم ، واستمر هذا المعرض لمدة أربعة اشهر متتالية .

وفى مارس ١٩٧٥ أقامت الهيئة العامة للفنون والآداب بمصر ، بالاشتراك مع السفارة الفرنسية بالقاهرة «معرض الذكرى المئوية للتأثرية» بالمقر الحالى لمتحف «محمد محمود خليل وزوجته» بالزمالك ، حيث عرضت لوحات الفنانين التأثريين الفرنسيين التى تضمها المتاحف المصرية ، بالإضافة إلى صور فوتوغرافية لأهم الأعمال التى عرضت فى المعرض السابق بباريس ، مع عروض للشرائح الملونة (Slides) ، والأفلام التسجيلية عن رواد التأثرية ، احتفالا بهذه المناسبة .

ويرجع تاريخ تأسيس المدرسة التأثرية إلى قيام مجموعة من الفنانين الفرنسيين يوم ١٥ من أبريل عام ١٨٧٤ بإقامة معرض خاص لأعمالهم

التى رفضتها اللجان الحكومية الرسمية ، ومنعت عرضها فى «صالون» باريس الذى يقام سنويًا . . فاختار هؤلاء المرفوضون ستوديو المصور الفوتوغرافى «نادار» لإقامة معرضهم فى مواجهة معرض «الصالون» الرسمى . وقد شارك فى هذا الحدث ٣٠ فنانا من بينهم من يوصفون اليوم بأنهم «رواد» أو «من أساتذة الفن» ، وتصل أثمان لوحاتهم – عند عرض إحداها فى أى مزاد – إلى أرقام خيالية . . . أمثال «ديجا» و«سيزان» و«مونيه» و«بيسارو» و «رينوار» و«سيسلى» و«بيرت موريزوت» ، وهؤلاء ممن تتسابق المتاحف العالمية اليوم إلى اقتناء لوحاتهم ، كما ينشط المزيفون فى تقليدها .

ولكن هؤلاء «المرفوضين» لم يطلقوا على أنفسهم فى البداية أى اسم عندما أقاموا معرضهم الأول ، وقد زاره عدد كبير من الجمهور والفنانين والنقاد مقابل رسم الدخول ومقداره «فرنك واحد» . فبعضهم لم تعجبه اللوحات ، وبعض ثان سخر منها ، ولكن غالبية الجمهور شاهد الصور واستمتع بها . أما نقاد الفن فقد هاجموا الأعمال الفنية التى ضمها المعرض وسفهوها ، وكان نصيب الفنان «سيزان» من هذا الهجوم كبيراً . . إلا أن لوحة الفنان «مونيه» التى كان عنوانها «تأثر – شروق الشمس» هى التى أعطت الجماعة اسمها ، لأنها جعلت الصحفى «ليروى» ، ناقد مجلة «شاريفاريه» الهزلية ، يستخدم المقطع الأول من هذا العنوان ومشتقاته فى التهكم على اللوحة – تأثر ، يؤثر ، فهو مؤثر ،

تأثيرا . . . وفى نهاية مقاله الهجومى أطلق على المعرض اسم « معرض التأثريين » . . بعد ذلك اعتبر هذا هو اسم المعرض وأطلقوا على أنفسهم اسم « جماعة التأثريين » . وصار عام ١٨٧٤ هو تاريخ ميلادها .

هل نشأت التأثرية فى فرنسا ؟

لم تعترف فرنسا بفنانيها « التأثريين » إلا بعد أكثر من ربع قرن من قيام جماعتهم ، وبعد أكثر من عشر سنوات على تفرقها . . وبرغم هذا الموقف القديم ، فإنها تقدم أعمالهم اليوم فى مبنى خاص هو متحف « جى دى بوم » الذى يتبع إداريًّا متحف « اللوفر » بباريس . . وهى التى تحتفل فى مهرجان كبير بالذكرى المئوية لمعرضهم الأول .

وقد نشر « فرانسيس جوردان » تحت عنوان « عشرون عاماً من الفن العظيم ، أو دروس فى الحماقة » مجموعة من اللوحات التى حصلت على الجوائز الرسمية فى فرنسا خلال الربع الأخير من القرن التاسع عشر ، ثم ألحق بالكتاب قائمة بأسماء الفنانين الفرنسيين الذين عاشوا فى الفترة نفسها ، ولم يحصلوا على أى جوائز ، ولم تعترف بهم الدوائر الرسمية ، وتضم القائمة أسماء : « ديجا » و « سيسلى » و « بيسارو » و « ماتيس » و « جورج روو » و « دوفى » و « سيزان » و « مونيه » و « رينوار » و « روسو » و « جوجان » و « تولوزلوتريك » و « بونار » . هؤلاء هم الذين عاش فنهم بعد عصرهم ، فى حين أن مجموعة لوحات الرسامين « الأكاديميين » .

أصحاب الحظوة والرعاية والجوائز– لا تعدو أن تكون أكداساً من الادعاء المتغطرس والتفاهة المتعجرفة والرياء المتخم . فبينها لوحات تاريخية مقبضة وإلى جانبها بعض مناظر بهيجة ولكن من طراز متخلف ، إذ تمثل جنوداً يرفعون أيديهم بالتحية ببسالة ، ونساء عاريات يبدو لحمهن ناعماً أملس كالبلوطة ، ووجوها لشخصيات مؤدبة تصور ساسة يسيل الاعتزاز بمناصبهم من جميع مسام جلدهم ، ورجالا وقورين ملتحين تلاطفهم عرائس الشعر والأدب من فتيات ملهى « المولان روج » ، وحوريات خجولات ، وقديسين مصلوبين تزينوا للاستشهاد فى أحد صالونات التجميل ! !

كما يذكر تاريخ الفن أن هناك صيحة تشبه صيحات الحرب أطلقت عام ١٨٩٣ –أى بعد ١٩ عاما من قيام جماعة التاثريين– تقول :

« لابد من تدهور خلقى عظيم حتى تقبل الدولة هذا النحو من الوسخ . . ! ! » .

وكان صاحب هذه الصيحة عضوا من أعضاء أكاديمية الفنون الجميلة ويدعى « جيروم » ، وكان هدفه هو إحراج الحكومة الفرنسية ومنعها من قبول تركة هائلة أوصى بها رجل ثرى يسمى « كايبوت » . وكانت التركة تتكون من ٦٥ لوحة من إنتاج الحركة التأثرية ، وكان الرجل الغنى قد حرص على شراء أعمالها قبل وفاته . .

وقد ترددت الحكومة الفرنسية طويلا ، قبل أن تصدر قرارها فى أمر

هذه الهدية ، وأخيراً استقر قرارها على قبول ٤٠ لوحة فقط من الخمس والستين التي تتكون منها التركة ، وكان من بين اللوحات المرفوضة أعمالٌ للفنانين «سيزان» و«مونيه» و«مانيه» و«بيسارو» و«رينوار» و«سيسلي» . . . وهذه اللوحات الخمس والعشرون التي رفضت تقدر قيمتها اليوم بملايين الجنيهات .

ويقول مؤرخ الفن «ج . ريولد» الأمريكي في كتابه عن تاريخ «الفن التأثري» : إن الفنانين الفرنسيين العباقرة في فرنسا قد تعرضوا خلال الفترة التالية لعام ١٨٧٠ لهجوم عنيف شرس من الصحافة الفرنسية الفاسدة والخائفة . . وقد انتقلت عدوى هذه الحملة إلى أمريكا ، فوصفت إحدى الصحف التي تصدر في الولايات المتحدة ، لوحات المناظر الطبيعية التي رسمها التأثريون بأنها : «شيوعية متجسدة تحت الراية الحمراء» . . ! .

وقد نتج عن هذا الاضطهاد أن اتجه معظم التأثريين إلى الهجرة بعيداً عن باريس وإلى خارج فرنسا في وقت من الأوقات . . الفنان «مونيه» سافر إلى إسبانيا . . و «بيسارو» إلى إنجلترا ، و«رينوار» إلى الجزائر ، و«سيسلي» و «مونيه» إلى هولندا وإيطاليا وإنجلترا ثم إسكندنافيا ، و«ديجا» إلى نيو أورليانز ، و«جوجان» إلى تاهيتي ، حتى «سيزان» اعتكف فترات طويلة في ضاحية «بروفانس» . . . وهكذا . . .

ومع هذا فقد استطاع الفن الفرنسي أن يحتل معظم صفحات تاريخ

الفن الحديث من بداية القرن التاسع عشر حتى منتصف القرن العشرين .
وقد تمكنت الدعاية الواسعة ، متضامنة مع حماس ونشاط الفنانين الفرنسيين ثم الفنانين غير الفرنسيين من « مدرسة باريس الفنية » ، من أن يفرضوا أفكارهم حول الفن ، وأساليبهم فى الرسم ، كقادة ورواد ، على حين لم يتمكن فنانو الدول الأوربية الأخرى – إلا فى حالات قليلة – من أن يبتدعوا جديداً وأن يضيفوا فصولا محدودة إلى تاريخ الفن الحديث .

الفن الذى ثار عليه التأثريون :

عندما انطلقت الثورة الفرنسية كان رسام البلاط الملكى يدعى « لويس دافيد » ، وكان مولعاً بالآثار الفنية القديمة التى تركها الإغريق والرومان والتى تعرف باسم « الفن الكلاسيكى » . . هذا الفنان شارك فى الثورة الفرنسية ، وكان صديقاً « لروبسبير » خطيب الثورة ، وقد انتخب فى الجمعية الوطنية وأشرف على أكاديمية الفنون ، ففرض أسلوبه على تلاميذه باعتباره الأسلوب المعبر عن روح الثورة الفرنسية ، وأطلق على هذا الأسلوب اسم « الكلاسيكية الجديدة » . وقد فرض هذا النوع من الفن – باعتباره الفن الرسمى – على النشاط التشكيلى فى فرنسا حتى نهاية القرن التاسع عشر ، وكان أتباعه هم الذين يتولون المناصب ويحاربون كل تجديد ، من خلال مجموعة من القواعد الصارمة والمقاييس والمواصفات التى وضعوها ولا تقبل المناقشة أو التطوير . . ويمكن



لوحة رقم (١)

لوحة من رسم الفنان «جاك لويس دافيد» عام ١٨٠٠

موضوعها : «نابليون فى معركة سان برنار الكبرى»

وهى نموذج لفن «الكلاسيكية الجديدة»

تلخيصها فيمايلي :

١ – نبل الموضوع . . الذى يتناول عادة موقفاً أسطوريًّا أو يصور الآلهة الإغريقيين أو الأبطال القدامى ، أو الملوك ، أو المواقف الدينية ، وفى غير هذه الحالات يكون الموضوع خياليًّا أو غريباً من بلاد الشرق البعيد – مثلا . ولكن الواقع الفرنسي وحياة الناس العاديين البسطاء تمثل خروجاً صارخاً على نبل الموضوع الكلاسيكى وهيبته .

٢ – انتفاء الجانب العاطفى . . فالكلاسيكية الجديدة كالكلاسيكية القديمة يجب ألا تظهر العواطف والانفعالات العنيفة ، ولا يجوز أن تظهر الوجوه وعليها تعبيرات الخوف أو الفرح أو الجزع أو النشوة ، وإنما لابد أن تكون رصينة وقورا هادئة مهما يكن تعبير الأجسام عنيفاً كما فى مشاهد الحرب . . ويمنع تصوير مشاهد العنف أو القتل أو الحب خلال الفعل ، بل عندما يهم البطل بطعن عدوه أو بعد أن يفرغ من ذلك بشرط ألا تظهر ذراعٌ مبتورة أو رأس مفصول عن الجسد وما إلى ذلك . . .

٣ – مثالية الهدف . . بحيث تعبر الأعمال الفنية عن الجلال أو الجمال أو العظمة ، وفى سبيل ذلك يتم تحوير الطبيعة وتحسينها حتى تبدو مثالية ، وقد اتخذوا من مقاييس جسم الإنسان الرياضى المتمثل فى التماثيل الإغريقية والرومانية مثلا أعلى للجمال والقوة .

٤ – من ناحية طريقة الرسم لابد من الالتزام بقواعد علم المنظور الهندسى . . التى تجعل الأشياء والأشخاص مرتبة فى الصورة بعضها وراء

بعض بمنطق سليم ، فيظهر الكبير فى المقدمة والصغير فى الخلفية وتتجمع الخطوط المحددة للمبانى فى نقطة زوال عند الأفق . . وهكذا . . .

٥ – الالتزام بالتظليل الذى يعطى الأجسام استدارتها وكتلتها ، وذلك من خلال مصدر ضوئى محدد يدخل إلى عناصر الصورة من أحد الجانبين عادة ، بزاوية قدرها ٤٥ درجة ، فيضىء نصف الأشكال ويلقى ظلا معتماً على نصفها الآخر . . ويتم التظليل بالدرجات الداكنة من نفس اللون ، فثنيات الرداء الأحمر تظهر من خلال ظلال يمتزج فيها الأسود (أى القار أو السيبيا) بالأحمر وهكذا . .

٦ – الاهتمام بالخطوط كأساس لفن التصوير الزيتى . . فلابد من أن يكون الفنان بارعاً فى الرسم بالخطوط باعتباره أساس الفن ، أما الألوان فهى أمر ثانوى فى الدرجة الثانية من الأهمية ، على حين الخطوط المحددة للأشخاص والأشكال يجب أن تكون رصينة واضحة واثقة ، فهى التى يقوم عليها الفن وأى خلل فيها يدل على أن الفنان لم يتخط مرحلة التعليم بعد .

٧ – الالتزام بالمنظر المغلق . . وهو يبدو بوضوح فى التصوير الكلاسيكى للمناظر الطبيعية ، حيث يتحتم احترام خطوط الرسم المحدد للأشكال والعناصر فى العمل الفنى ، على أن تظهر هذه العناصر برمتها كاملة داخل إطار الصورة ، ولا يختفى جزء من شجرة أو سحابة فى السماء أو أى عنصر مهما يكن ثانويًا ، إلا طبقاً لمتطلبات التكوين الخطى الذى

يكون مجتمعاً كله داخل الإطار. حتى إذا افترضنا أننا نزعنا إطار اللوحة لتظهر من خلفه ومن بعده العناصر المجاورة لمحتويات الصورة ، فإن أوضاع الأشكال الداخلة فى تكوين اللوحة هى التى توحى للمشاهد بالأماكن التى يجب أن يوضع عندها الإطار ليكون المشهد متكاملا جماليًّا . . . .

. . . وتستمر القيود والتقاليد التى تتناول أدق التفاصيل حتى تصل إلى تحديد مجموعة الألوان التى تستخدم فى التصوير وطريقة وضعها على اللوحة ، وأيها يجوز استخدامه فى مقدمة اللوحة وأيها الذى يستخدم فى خلفيتها ، ثم طرق توزيع العناصر الرئيسية والعناصر الثانوية . . وما إلى ذلك . . .

* * * *

هذه هى أهم القواعد والقيود التى تفرضها « الكلاسيكية الجديدة » على أتباعها وتلزمهم تطبيقها ، وكان للفن عرش شيده « دافيد » وقد اعتلاه من بعده « جرو » ثم « آنجر » الذى كان يؤمن بالخط إيماناً راسخاً ويعتبره قادراً وحده على إعطاء الإحساس بالاستدارة والحجم دون إفراط فى التظليل أو التلوين ، وقد رسم لوحات عدة تثبت وجهة نظره ، ولكن دكتاتورية « أكاديمية الفنون الجميلة » وتعنت أعضائها ، كانا كفيلين بدفع الفنانين المعارضين إلى إثارة أكبر ضجيج ممكن ضدها لكى يسترعوا الأنظار إلى فنهم ويثبتوا للجماهير — المتابعة بحماس وشغف لما يدور فى المجال الفنى — أن مذاهبهم



لوحة رقم (٢)

لوحة «الحمام التركى» رسمها الفنان جان دومينيك أنجر» عام ١٨٦٣ وهى نموذج لفكرة سيادة الخطوط فى الرسم عند زعيم الكلاسيكية الجديدة



لوحة رقم (٣)

لوحة «فانتازيا عربية» رسمها الفنان «يوجين ديلاكروا» عام ١٨٣٣ .. وهى نموذج للفن «الرومانتيكى»

الفنية الجديدة أقدر على التعبير عن روح العصر من فن «دافيد» و «آنجر» .

بدأت الثورة على « الكلاسيكية الجديدة » . فى شكل «الرومانتيكية» التى استبدلت «بنبل الموضوع الكلاسيكى» الاتجاه إلى أحداث الواقع النابضة بالحياة ، وبدلا من الآلهة والأبطال القدامى صورت الأبطال المعاصرين . . وبدلا من انتفاء الجانب العاطفى اهتمت بالتعبير عن العواطف المتأججة ، وأصبحت الحركات أشد عنفاً والأبطال أعظم بطولة والأشرار أشد فتكاً والنساء أروع فتنة وجمالا . . . إنها المدرسة التى تبالغ فى إظهار العواطف والمواقف .

وفيما يتعلق بالشكل فقد استبدلت بصرامة الخطوط ورصانة الألوان الألوان الزاهية الواقعية . . ووضعت اللون فى مرتبة تعلو على الخط وتزيد عنه فى القيمة .

وقد تزعم هذه الثورة الأولى الفنان «جيركو» ، فهاجمه المهيمنون على أمور الفن وضيقوا عليه الخناق حتى أجبروه على إعلان اعتزاله الرسم ، والهجرة إلى إنجلترا التى عاش فيها بضع سنوات ، ولكن «الرومانتيكية» وجدت من حمل مشعلها بعده ، وسار بها إلى الأمام أشواطاً ، وهو الفنان العظيم «يوجين ديلاكروا» الذى جعل اللون أداته المباشرة فى خلق الشكل الفنى ، واختار بطولات من أحداث عصره أو من عصور قريبة ، فكانت لوحاته تكتظ بالحياة الزاخرة بالألوان ،

والأشخاص ، وتمتلئ بالحركة والعواطف .

أما الثورة الثانية على « الكلاسيكية الجديدة » فقد اتخذت شكل « الواقعية » التى بدأها الفنان « جوستاف كوربيه » (١٨١٩ – ١٨٧٧) و « كوروه » . . ثم سار بها إلى الأمام « إدوار مانيه » (١٨٣٢ – ١٨٨٣) .

اتجه « كوربيه » إلى الابتعاد عن جهامة « الكلاسيكية الجديدة » وتخشونتها وتعاليها ، وفى نفس الوقت أسقط من لوحاته « الحدوتة » أو القصة أو الحكاية أو البطولات ، التى كانت موضوعاً أساسياً عند من سبقه من الفنانين ، فكان يصور المشاهد الواقعية البسيطة من الحياة اليومية ، بلا بطولات أو انفعالات أو مبالغات درامية ، ومن لوحاته المشهورة واحدة تصور « جنازة فى قرية » وأخرى تصور « مرسم الفنان » بمن فيه من أصدقاء « وموديلات » . . .

إن هذا الاتجاه الواقعى الذى استفاد بألوان الرومانتيكيين القوية وانتقل بالموضوع إلى الواقعية ، قد أثار الفنانين الرسميين ونقاد الفن والحكام ، واستفز الإمبراطور نابليون الثالث إلى الحد الذى جعله يمزق إحدى لوحات « كوربيه » عندما ضربها بسوطه فى أحد المعارض لشدة امتعاضه منها .

وكان كوربيه – الذى عمل بالسياسة أيضاً – يضع فنه فى خدمة « الديمقراطية » فى مواجهة « الأرستقراطية » الكلاسيكية ببلاغتها وحذلقتها ، ويعارض مبالغات الرومانتيكية بتهويلها وميلودراميتها .

أما «إدوارد مانيه» فقد سار فى نفس الاتجاه الواقعى مصوراً حياة الأرستقراطية الفرنسية وتبذلها ، ومن أشهر لوحاته «الغداء على العشب» التى تصور سيدين بالملابس الكاملة للرجال فى ذلك العصر ، مع امرأتين عاريتين على العشب وسط الأشجار ، يتجاذبون أطراف الحديث . وقد اعتبرها الرسميون «لوحة وقحة» ووصفها الإمبراطور «بالفحش والتهتك» . وفى لوحة «أوليمبيا» يصور احدى بنات الليل فى الحياة الباريسية ترقد عارية على حين تحمل إليها خادمتها باقة من الزهور عليها بطاقة إهداء من أحد عشاقها الأرستقراطيين بالطبع . . وقد بلغ من حدة الاستنكار لهذه اللوحة الأخيرة ، أن اضطرت الحكومة إلى تعيين حراسة مشددة عليها عند عرضها فى «الصالون» عام ١٨٦٥ ، لحمايتها من المتزمتين الذين عزموا على تدميرها .

وهكذا اتجهت الواقعية إلى تصوير الفقراء وعامة الشعب فى واقعهم البسيط ، عند «كوربيه» . وإلى تصوير الأرستقراطية بعد تعريتها من الزيف ، عند «إدوار مانيه» . .

ومن ناحية التشكيل ، فقد غير «مانيه» من طريقة الإضاءة عند الكلاسيكيين ، بأن راح يضيىء معظم الأشكال والوجوه من الأمام ، دون التقيد بمصدر ضوئى محدد ، الأمر الذى جعل الأشكال تبدو مسطحة بدون تجسيم ، وجعل المشاهد يحس فى لوحاته إضاءة ذاتية نابعة من الأجسام وليست ساقطة عليها من الخارج . . وكان «مانيه» قد

توصل إلى هذه الطريقة متأثراً بالفن اليابانى الذى شاهده الفرنسيون فى ذلك الوقت لأول مرة .

ويعتبر فن « إدوار مانيه » حلقة الاتصال بين « الفن الواقعى » و« الفن التأثرى » وقد شارك فى نشاط التأثريين وجرب أسلوبهم فى الرسم والتلوين فى عدد من اللوحات فى أواخر حياته .

ما قبل التأثرية

إن النظرة الشاملة إلى الأعمال الفنية الأوربية خلال القرن التاسع عشر فى تسلسلها ، تجعلنا نكشف بسهولة أن « الفن التأثرى » فى بداياته الأولى قد ظهر فى إنجلترا ، قبل قيام جماعة «التأثريين» بنصف قرن أو أكثر . ويذكر تاريخ الفن فى بعض المواقع أن عدداً كبيراً من الفنانين الفرنسيين الذين تمردوا على الفن الرسمى ، قد سافروا إلى لندن خصيصاً لكى يشاهدوا لوحات طلائع الفن التأثرى الذى توصلوا إلى معظم خصائصه قبل أن يضع له الفرنسيون أسس نظرية وفق قواعد علمية ثابتة .

كان الفنانان الإنجليزيان «جون كونستابل « و« تيرنر» هما اللذين اتجها إلى رسم المناظر الطبيعية ، وكانا أول من جعلها موضوعاً مستقلا فى اللوحات الفنية بعد أن كانت تستخدم كخلفيات للموضوعات الكلاسيكية ، وإذا رسمت مستقلة كانت تبدو زخرفية أقرب إلى الديكور المسرحى .

جون كونستابل

ولعل جون كونستابل (١٧٧٦ – ١٨٣٧) هو أهمهما وأعمقهما أثراً

على الفنانين الفرنسيين ، ولهذا سنتابع أسلوبه وإضافاته إلى فن التصوير كأوضح نموذج «لبداية التأثرية» أو «ما قبل التأثرية» أو كرائد لمدرسة «الخروج إلى الطبيعة» . برغم أنه يوضع عادة ضمن الرومانتيكيين لأنه عاش فى عصرهم .

وقد اتبع هذا الفنان طريقة غريبة فى الرسم لكى يرضى نفسه ويشبع عشقه للريف الإنجليزى وللضياء ، دون أن يجلب على نفسه سخط المسيطرين على شئون الفن فى إنجلترا . فكان يرسم لوحاته عن الطبيعة مباشرة ويسميها «أسكتش» أو تخطيطا سريعا للمنظر الذى استقر رأيه على رسمه ، ثم يعود برسومه السريعة إلى مرسمه ليستخدمها كنماذج ينقل عنها بضع لوحات متشابهة . . كان فى الأولى يلتزم بمثله الفنية الخاصة إرضاء لذاته ، على حين يحقق فى النسخ تلك القواعد التى تفرضها التقاليد «الأكاديمية» وترضى أذواق معاصريه .

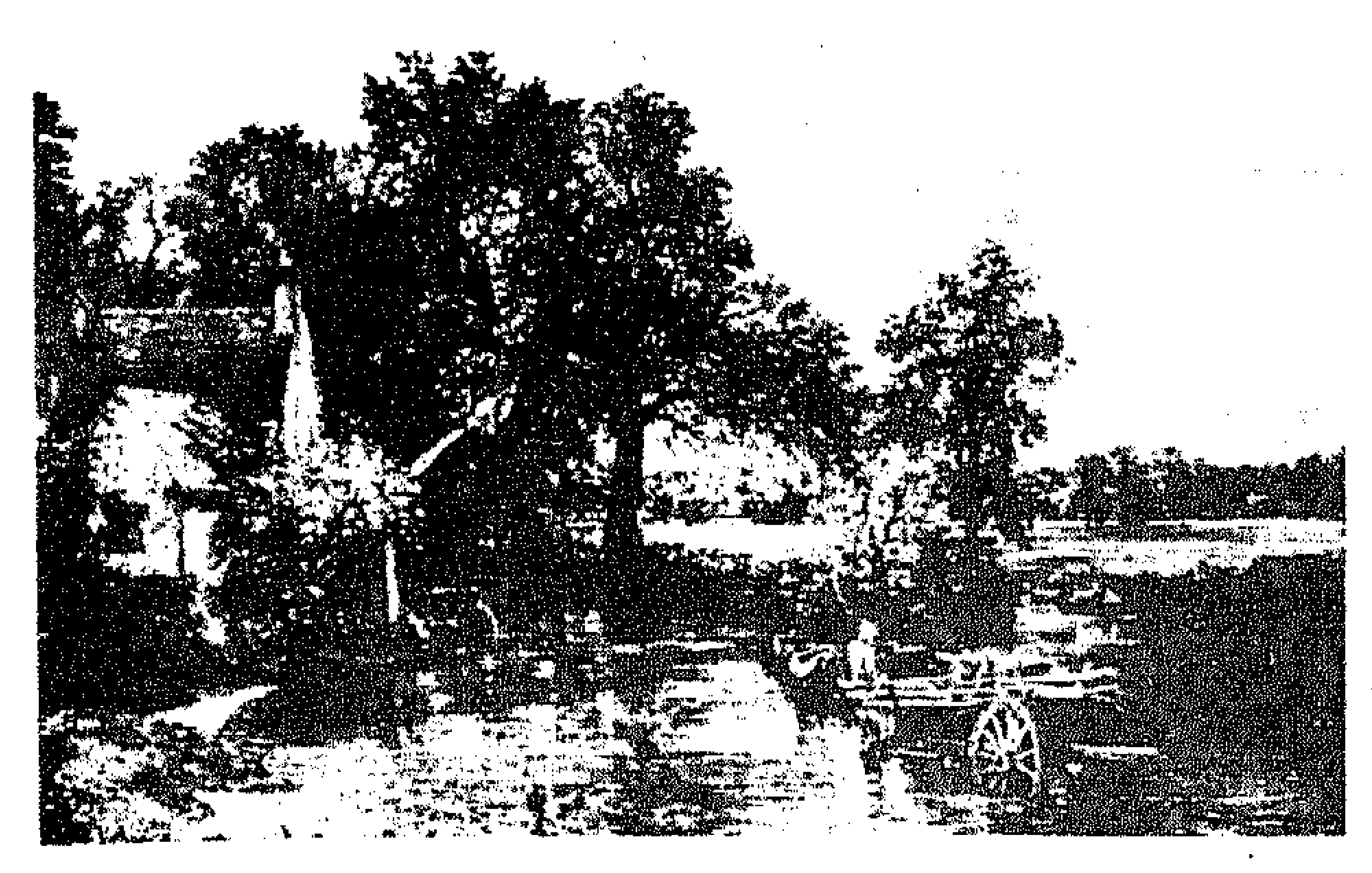
كان يفرغ فى الأصل انطباعاته عن الضوء والظل والفراغ ، ويعبر عن «تأثره» السريع المباشر بالمنظر الطبيعى ، ويحتفظ لنفسه بهذا النوع من اللوحات ، ثم يرسل إلى المعارض إحدى النسخ التى ينقلها عن الأصل داخل المرسم بعد استخدام الأسلوب الشائع وقتئذ فى الرسم .

إن استخدامه المبكر لتأثيرات الضوء ، نستطيع إدراكها إذا عدنا إلى القواعد التى وضعتها «الكلاسيكية الجديدة» استمراراً للتقاليد القديمة ، وهى أن يدخل الضوء إلى العناصر المرسومة من أحد جانبى الصورة الأيسر

أو الأيمن بزاوية قدرها ٤٥ درجة . . ولكن « كونستابل » فى كثير من لوحاته أضاءها بالنور الساقط من أعلى « من السماء » بتأثير عظيم ، فكانت أشجاره تقف فى بحور عميقة ومضيئة من الظلال ، وتبدو وكأنها نبتت من جوف الأرض ، كما تزخر أوراقها بعصاراتها الحيوية ، وبندى الصباح وقطرات الأمطار العابرة . . وكان من بين الخدع التى يستخدمها لإبراز هذا التأثير ، أن يضيف لمسات خفيفة من اللون الأبيض الرقيق بين خضرة الأوراق . . وكان معاصروه يطلقون على هذه الطريقة اسم « ثلوج كونستابل » . . فلهذه الطريقة قدرة هائلة على التعبير عن تأثير الضوء المتلألئ ، وكانت هذه هى أعظم مميزاته .

وقد فوجئ الفنان الرومانتيكى « جيريكو » – بعد رحيله عن فرنسا إلى إنجلترا ، وإعلان اعتزاله الفن – بهذا الأسلوب الجديد الذى لا يعتمد على فكرة الإضاءة من جانب واحد ، عندما رأى لوحات كونستابل فى لندن . . فتحمس لها ، وعرف أنه لن يستطيع مقاطعة الفن ولا البقاء بعيداً عن وطنه فرنسا إلا لسنوات قلائل . . فعاد ليحكى لزملائه من شباب الفنانين ما رآه فى لوحات « كونستابل » من توفيق فى تصوير التقلبات الجوية ، وأقنع المسئولين عن « صالون باريس » بقبول ثلاث لوحات من أعماله شارك بها عام ١٨٢٤ ، ففاز بالميدالية الذهبية عن لوحة « عربة التبن » .

فى هذا الصالون قدم « يوجين ديلاكروا » لوحته المعروفة باسم « مذبحة



لوحة رقم (٤)

لوحة «عربة التبن» للفنان الإنجليزى «جون كونستابل» رسمها عام ١٨٢١
وتمثل أول اتجاه إلى الأسلوب التأثرى قبل الفرنسيين بنصف قرن.



لوحة رقم (٥)

لوحة «حصيلة الصيد» للفنان الواقعي «جوستاف كوربيه» رسمت عام ١٨٨٥

ساكس » التى صور فيها جانباً من المجازر التى ارتكبها الأتراك عام ١٨٢٢ فى أهالى جزيرة « ساكس » اليونانية الصغيرة . ولكن بعد أن سلمها خرج للنزهة ، وتصادف مروره أمام أحد المحال التى تبيع الصور ، فوقعت عيناه على ثلاث لوحات من رسم « كونستابل » فأعجبه أسلوبها وأسر لبه ، وملأ عليه كيانه ما رآه من تراقص الأضواء وانعكاساتها فى هذه اللوحات . وقبل افتتاح المعرض بأربعة أيام خطرت له فكرة عجيبة ، حفزته على القيام بعمل لا يكاد يعقل ، فتقدم يطلب الإذن له بعمل رتوش ولمسات نهائية للوحته الضخمة بعد أن تم تعليقها فى نفس القاعة التى علقت بها لوحات كونستابل . ولما أذنوا له ، ظل أربعة أيام ليل نهار يعمل بلا كلل دارساً أسلوب كونستابل فى إشاعة الضياء فى لوحاته ، محاولا تطبيق هذا الأسلوب على « مذبحته » .

وعند افتتاح الصالون فوجئ المحكمون برؤية لوحة تشبه التى كانوا قد قبلوها ، ولكنها تخالفها اختلافاً كبيراً من وجهة ألوانها وإشراقها . . وهاجوا ضدها حتى نعتها أحدهم باسم « مذبحة الفن » .

لقد كان لأسلوب « جون كونستابل » الإنجليزى أثر عميق فى فن « يوجين ديلاكروا » وزملائه من الفنانين الفرنسيين ، برغم هجوم بعض الرسميين من الأكاديميين على أعمال « كونستابل » باعتبارها « غير مثالية وغليظة الشعور » ، لأنها لا تصور غير « مناظر ريفية مبتذلة » . . ولكن « ديلاكروا » أطلق عليه فيما بعد لقب « والد مدرستنا فى رسم المناظر الطبيعية » .

مدرسة « الخروج إلى الطبيعة »

تحت تأثير كتابات «جان جاك روسو» ثم «إميل زولا» و «بودلير» التى تدعو إلى الخروج إلى الطبيعة باعتبارها «الملجأ والملاذ» . ثم النتائج الباهرة التى حققها الفنانون الإنجليز وعلى رأسهم «تيرنر» و «كونستابل» عندما خرجا إلى الطبيعة وسجلا على لوحاتهما مشاهدها فى حب وإيمان بالطبيعة يبلغ حد التصوف . . انتشرت فى فرنسا الدعوة إلى «الخروج إلى الطبيعة» . وكانت التقاليد الفنية قد اصطلحت على أن يقوم الفنان بعمله كاملا داخل مرسمه ، حتى لو كان موضوع اللوحة يتعلق بمنظر طبيعى ، وتذكر كتب تاريخ الفن أن أحد الفنانين أدخل حصانا إلى مرسمه ، وأن آخر أحضر ثوراً وقيده بسلسلة إلى الحائط ، على حين أوقف فلاحاً بجانبه ، لكى يقوم تلاميذه بتصوير : «منظر ريفى» ! !

ولما ظهرت الدعوة للخروج إلى الطبيعة ، اتبع أسلوبُ رسم «تخطيطات» سريعة عن الطبيعة تؤخذ بعد ذلك إلى المراسم لمعالجتها وفق القواعد المتبعة فى الصياغة الفنية ، لأن الألوان كان يتم تحضيرها بالصحن وتمزج بالزيت وتتطلب الكثير من الأدوات والمعدات ، فلم تكن تعبأ فى أوعية صغيرة ولم تكن أنابيب الألوان قد اخترعت بعد .

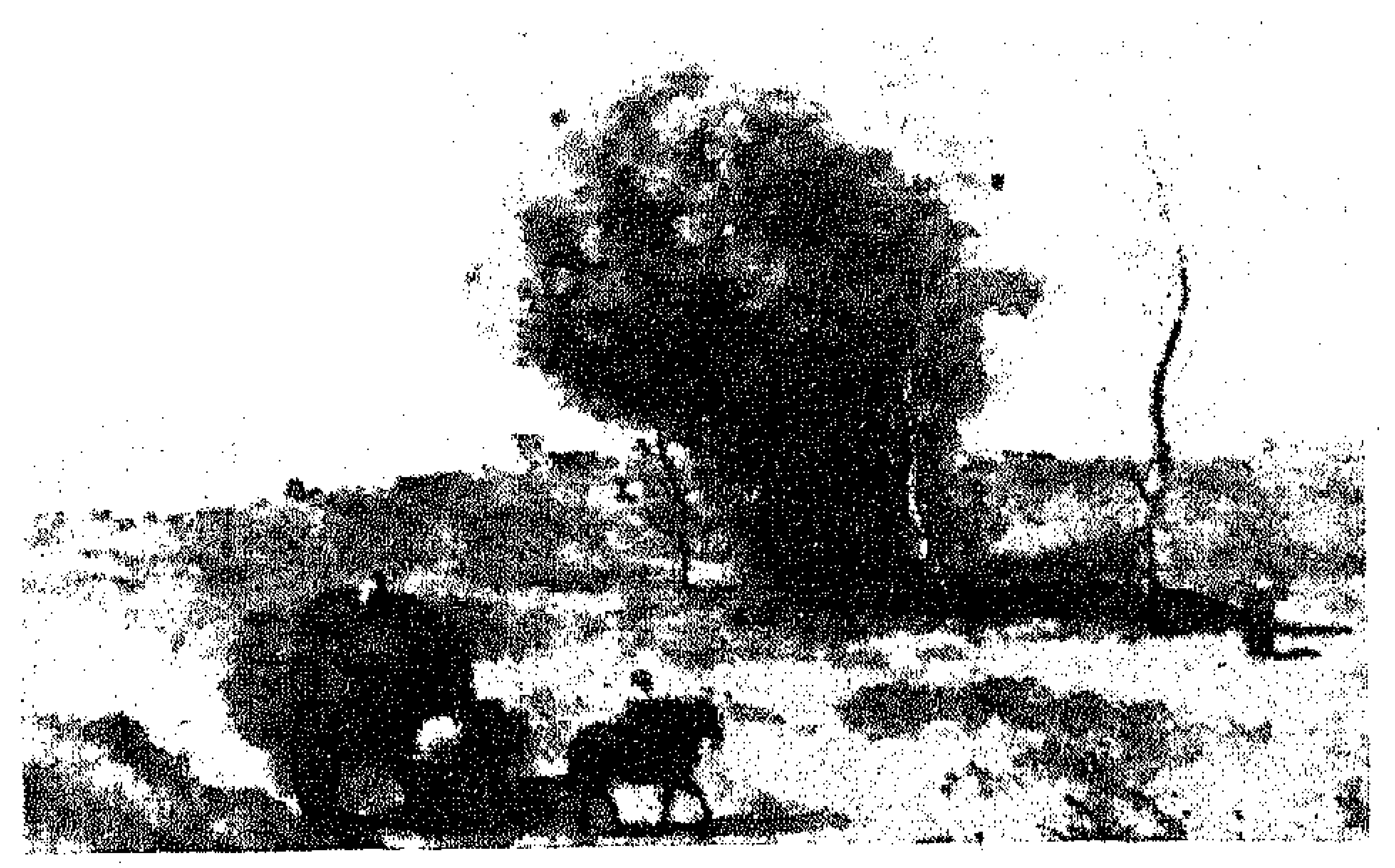
وكان نقلها إلى الخلاء مع الحامل واللوحة وغيرهما من احتياجات متعذراً .

وقد سبق الإنجليز زملاءهم الفرنسيين فى الخروج إلى الطبيعة لأسباب كثيرة من بينها انتشار الرسم بالألوان المائية فى إنجلترا وهى سهلة الحمل بعكس الألوان الزيتية التى كان لها السيادة المطلقة فى فرنسا .

وفى عام ١٨٣٠ بدأت هجرة الفنانين من باريس وهروبهم الواحد بعد الآخر ، لاجئين إلى قرية صغيرة تدعى « باربيزون » على حدود غابة « فونتينبلو » . وكانوا من الشباب الذين اتجهوا إلى الرسم فى الخلاء عن الطبيعة مباشرة بدلا من العمل داخل المراسم ، وقد ساهموا فى إنشاء لون جديد من التعبير الفنى والرؤية المباشرة للطبيعة .

وإلى جانب جماعة «باربيزون» ظهرت أيضا جماعة «أنفلير» وهى مدينة فى نورماندى كان يذهب إليها فنان يدعى «بودان» ، وما لبث عدد آخر من زملائه أن تبعوه للرسم فى الهواء الطلق .

ومن جماعتى « باربيزون و أنفلير» ظهر أسلوب جديد فى الرسم فتح الطريق واسعاً لظهور المدرسة التأثرية . . كانوا يجتمعون وشباب الفنانين فى مقاهى باريس ، ويناقشونهم فى مختلف القضايا الفنية . وكانت دعوتهم للأجيال التالية تتلخص فى النداء الذى يقول « يجب الذهاب إلى الحقول ، فإن ربة الوحى فى الغابات » . . على حين كان رجال « الصالون الرسمى » والمهيمنون على « الأكاديمية » يستهزئون بهم باعتبارهم لا يحققون « الأناقة » فى لوحاتهم .



لوحة رقم (٦)

لوحة «عربة التبن» للفنان كامى كوروه رسمت عام ١٨٦٥
وتمثل الرومانتيكية الشاعرية فى رسم المناظر الطبيعية



لوحة رقم (٧)

لوحة «القارب» للفنان «ادوار مانيه» رسمها عام ١٨٧٤
عندما طبق أسلوب التأثريين ورافقهم فى رحلاتهم

التأثرية

فى عام ١٨٦٣ كانت حملة الفنانين المجددين على الأكاديميين قد بلغت حداً من العنف والشدة ، دفع المسئولين عن « الصالون الرسمى » إلى مزيد من التعصب والتعنت ، واتضح رد الفعل فى رفض هيئة التحكيم للصالون فى ذلك العام : نحو ٤٠٠٠ لوحة ، منعت من العرض ، وكان من بينها لوحات بعض من أصبحوا الآن من أعلام الفن « التأثرى » مثل « إدوار مانيه » و « سيزان » و « هويسلر » و « بيسارو » .

غير أن أصحاب اللوحات المرفوضة لم يذعنوا للأمر ، بل أحدثوا أكبر قدر ممكن من الضجيج والاحتجاج ، حتى جعلوا الإمبراطور « نابليون الثالث » يضطر إلى إصدار قرار بإقامة صالون آخر للمرفوضين فى نفس المكان الذى أقيم فيه الصالون الرسمى ، وكان نص العبارة التى ذكرها القرار هو :

– « لنترك الجمهور يحكم على أعمال المرفوضين » .

فى هذا المعرض نالت لوحة « إدوار مانيه » . . « الغداء على العشب » سخط الجمهور المتأنق . . وفى صالون عام ١٨٦٥ نالت أيضا لوحته « أوليمبيا » معظم الهجوم والانتقاد . . ومن هنا تجمع حوله شباب الفنانين فى مقهى « جيربوا » الذى كان يقصده أيضاً فنانو جماعتى

« البارْبيزون » و« إنفلير » كلما زار أحدهم باريس . . في هذا المقهى كانت تناقش قضايا الفن والأدب والموسيقى والفلسفة . وكان من بين رواده « إميل زولا » .

وفى ربيع عام ١٨٧٤ عندما أقام « التأثريون » أول معارضهم ، لم يكن يخطر ببالهم أنهم مقبلون على القيام بدور خطير فى تاريخ فن التصوير الزيتى ، بل لم يفكروا قط فى أنهم « تأثريون » ، حتى هزِئ بهم ناقد مجلة « شاريفاريه » وتهكم على لوحة الفنان « كلود مونيه » (تأثر–بشروق الشمس) ، فاتخذوا هذا الاسم عنواناً لهم فى زهو وفخر .

إن المشاركين فى هذا المعرض لم يبدءوا فنهم التأثرى فى ذلك العام (١٨٧٤) مع إقامة معرضهم الأول ، ولكنهم فى واقع الأمر ، تمتد بدايتهم إلى عشرين عاما سابقة على تكوين جماعتهم ، كان كل منهم يعد نفسه خلالها لهذا المستقبل التأثرى فى تردد شديد وببطء ، وهو يكوِّن رؤيته الخاصة به بعيداً عن التقاليد الفنية السائدة . .

لم يكونوا بعيدين عن تأثيرات الجيل السابق أمثال «آنجر» و« ديلاكروا » و« كوروه » و «كوربيه » ، وإنما شاركوا فى الصراع بين هؤلاء بالمواقف والآراء ، وكانت لهم معاركهم أيضاً مع التقاليد الفنية الرسمية . . . وفى هذا المناخ كون الجيل الجديد أفكاره الفنية . . . وكانوا على صلة بعضهم ببعض ، فهم من جيل واحد . كلهم ولدوا فيما بين عامى ١٨٣٠ و ١٨٤٠ ، وقد وصلوا إلى باريس بعد عام ١٨٥٥ ،

وقد تلقوا دروسهم فى «أكاديمية سويسرا» أومرسم «جليير» . . واستهوتهم دعوة «الخروج إلى الطبيعة» فنزحوا جميعاً إلى غابة «فونتينبلو» ليرسموا لوحاتهم فى الهواء الطلق . . . ثم اتجه معظمهم إلى مصب نهر السين وشاطىء «المانش» ، فوصلوا إلى المشهد الذى يمتلىء بالضياء . . . والضياء وحده بغير مزاحم أو دخيل أمام البحر والسماء .

وفيما بين عامى ١٨٧٤ و ١٨٨٦ نظم التأثريون ثمانية معارض ، وما ان حل عام ١٨٨٠ حتى كانت الجماعة قد استنفدت أهدافها وتفككت ، وراح كل فنان من روادها فى طريق مستقل جديد ، وإن حافظ ثلاثة منهم على طريق الفن التأثرى حتى نهاية حياتهم ، هم «سيسلى» و «بيسارو» و «مونيه» .

أسلوب الفن التأثرى :

إذا عدنا إلى القواعد الرئيسية فى فن «الكلاسيكية الجديدة» لتبينا بوضوح أن الفن التأثرى قد عارض وهدم هذه القواعد جميعاً سواء المتعلق منها بأسلوب الرسم أو موضوع فن التصوير الزيتى . . وبهذا فتح الباب لمدارس الفن الحديث التالية :

١ - لقد انتقل التأثريون بالصراع بين «خطوط الرسم» و«ألوان الأشكال المرسومة» إلى أبعد مدى ممكن ، فلم يكتفوا بما فعله «الرومانتيكيون» عندما أنزلوا «خطوط الرسم» من على عرشها ليتوجوا

الألوان مكانها مع بقاء الخطوط فى الدرجة الثانية من الأهمية ، وإنما قاموا بإلغاء قيمة الخطوط إلغاء تامًّا ، فظهرت العناصر التى يرسمونها وكأنها « مهتزة » ، متداخلة ، بلا حدود فاصلة ، لا يستطيع المشاهد أن يتعرف على العناصر المرسومة فى اللوحة إذا اقترب منها وألقى نظرة فاحصة على مكوناتها . . . ولكى يستوعبها عليه أن يبتعد مسافة كافية لكى تقوم عيناه باكتشاف حدود الأشكال خلال عملية عقلية تتم فى الحياة العادية إذا نظرنا إلى العناصر من خلال عائق ضبابى كزجاج نافذة مبللة بمياه الأمطار ، أو من خلال نسيج رقيق شفاف .

٢ – كما أن العناصر المرسومة فى لوحات التأثريين تخلت تماماً عن التظليل ، ذلك التدرج الذى يتم من الفاتح إلى الداكن عن طريق إضافة كميات متزايدة من « الأسود » إلى « اللون النقى » . . كانوا يريدون أن يصوروا « الضوء » ، لقد وقفوا أمام البحر والسماء والسحب ولم يروا غير الضياء . . والضوء بالنسبة للمصور التأثرى هو ألوان قوس قزح السبعة التى امتزجت بعضها ببعض ، وليس فيها اللون الأسود الذى يمثل (اللالون) . . وألوان قوس قزح هى : الأحمر ، البرتقالى ، الأصفر ، الأخضر ، الأزرق ، النيلى ، البنفسجى . وكان علم البصريات قد اكتشف أن كل ما يقع على شبكية العين فى شكل لون أو خط أو مادة ، ليس فى حقيقته سوى انعكاسات ضوئية . وضوء الشمس عندما يمر من خلال منشور زجاجى ثلاثى الأسطح ، يتحلل إلى مكوناته الأصلية وهى

ألوان قوس قزح . وإذا أراد الفنان أن يكون صادقاً فى التعبير عن إحساسه البصرى فقط ، فعليه ألا يستعمل سوى هذه الألوان النقية ، مستبعداً الألوان العكرة والداكنة ، والظلال على الأرض تكون زرقاء أو بنفسجية . وعند معظم التأثريين : تخلو تماماً مجموعة الألوان التى يستخدمونها من اللونين الأسود والبنى وما شابههما . وعن طريق تآلف الألوان المتجاورة خلال عملية الإبصار ينتج ما يوحى بالظلال والأشكال وكذلك العمق دون استخدام صارم لقواعد علم المنظور .

٣ – وكان من أهم الاكتشافات التى أبهجت التأثريين ، ما توصلت إليه كيمياء الألوان من أن ألوان الطيف تتكون من ثلاثة ألوان أساسية فقط هى : الأصفر والأحمر والأزرق ، أما باقى الألوان فتتكون من امتزاج لونين من هذه الألوان الأساسية . فمن الأحمر والأصفر يتكون البرتقالى ، ومن الأصفر والأزرق يتكون الأخضر ، ومن الأزرق والأحمر يتكون البنفسجى والنيلى .

وفى نفس الوقت أثبت علم البصريات أن وضع لون من الألوان الأساسية الثلاثة بجانب اللون المختلط الذى يتألف من اللونين الأساسين الآخرين ، واستخدامه كظل له ، يجعل كلاً من اللونين المتجاورين يزيد نضرة وبهاء ، فكانوا يستخدمون اللون البنفسجى مثلاً (وهو المؤلف من الأزرق والأحمر) ظلا للون الأصفر ، واللون الأزرق ظلا للون البرتقالى (وهو المؤلف من الأحمر والأصفر) ، واللون الأحمر ظلا للون الأخضر

(وهو المؤلف من الأصفر والأزرق) . . ويمكن استخدامها عكسياً . وإن وضع هذه الألوان المتضادة متجاورة يعطيها رونقاً وقوة ، فتبدو وكأن كلا منهما لون فسفورى مضىء . بمعنى أن الأحمر مثلاً يبدو أشد حمرة بجوار الأخضر الذى يبدو أشد خضرة . . وهكذا . . . وتسمى هذه الحالة بظاهرة أو قانون : «تقابل الألوان التكاملية» .

وهكذا توصل «التأثريون» إلى تحقيق جانب من حلمهم المستحيل وهو التوصل إلى تحقيق الضوء الذى يبهرهم فى الواقع ، وتحويله إلى حقيقة مادية ملموسة فى لوحاتهم التى تتكون من مواد معتمة . وأن يحققوا الشفافية فى لوحات غير شفافة .

٤ – وإذا كان الأقدمون قد اكتشفوا الكثير من خواص الألوان ، فإن التأثريين هم أول من طبق هذه الخواص تطبيقاً علمياً أو شبه علمى ، فهم لم يستخدموا القواعد استخداماً ميكانيكياً ، وإنما استندوا إليها فى البداية لتبرير اتجاههم بالحجج العلمية تمشياً مع ما شاع فى عصرهم من نزعة واقعية مادية ، ثم انطلقوا بعد ذلك يتبعون الإحساس ويفجرون الموهبة فى تصوير ما يستهويهم من مناظر الطبيعة أو مشاهد الحياة . . وهم فى سبيل تمسكهم باستخدام الألوان الصافية النقية دون الممزوجة أو المخلوطة ، راحوا يحللون ما يشاهدونه فى الطبيعة من ألوان إلى عناصرها الأولية الممثلة فى ألوان الطيف ، وبدلاً من خلط الألوان قبل وضعها فى مكانها على اللوحة ، أخذوا يضعونها مباشرة على السطح فى

شكل لمسات صغيرة متجاورة حتى تتولى عين المشاهد عملية مزجها عندما ينظر إليها من بعيد ولا يكتشف أنها مفككة محللة إلا إذا اقترب من الشكل وأنعم فى تفاصيله النظر. وكان من شأن هذا الأسلوب « التنقيطى » أو « التقسيمى » أن يكسب الألوان مزيداً من النضارة والتألق والإبهار.

٥ – وهكذا قضى نهائياً على واحد من أهم الدلائل على الحذق والمهارة فى فن التصوير قبلهم ، وهو إخفاء آثار الفرشاة على اللوحة وإدماج لمساتها إدماجاً وثيقاً بعضها ببعض حتى تظهر الصورة المرسومة للمشاهدين وكأنها اكتملت دفعة واحدة واتخذت شكلها على سطح اللوحة دون وساطة يد أو فرشاة . فالألوان المصقولة والمتداخلة والممتزجة فى تدرج ، كانت هى دليل مهارة الفنان وبراعته . ولكن أسلوب التأثريين فى وضع الألوان منفصلة دون امتزاج ، أدى إلى ظهور آثار الفرشاة واضحة على سطح اللوحة ، ومن ثم تنبه بعض الفنانين إلى القيمة التعبيرية التى يمكن أن تتحقق من مجرد التعمد لإظهار آثار حركة الفرشاة واتجاهاتها فيما يشبه النسيج ، ثم تطور الأمر إلى إنشاء « تضاريس » على اللوحة باستعمال عجائن اللون الغليظة القوام عند استخدام السكين – الذى كان مخصصاً فى السابق لتنظيف وكحت « بالتة » الألوان – فى وضع الألوان على اللوحة بدلاً من الفرشاة .

وأصبحت هذه التضاريس من العناصر الجمالية التى يهتم بتحقيقها

الفنان وتسمى الملمس (Texture) . وقد بالغ بعض الفنانين فى استخدام لمسات الفرشاة حتى جعلوها تأخذ شكل النقوش البارزة . . وقد كانت هذه الطريقة من وسائل التعبير الرئيسية فى أعمال الفنان «فان جوخ» .

٦ – وهناك عاملان لابد من التنبه إليهما قبل أن ننتقل إلى موقف التأثريين من موضوع العمل الفنى . . هما اكتشاف الكاميرا ، والرسم اليابانى . فقد ساعد هذان العاملان على تثبيت أقدام التأثرية ودعم أفكارها .

(ا) فقد اكتشفت الكاميرا حوالى عام ١٨٤٣ ، وهز هذا الاكتشاف الأرض تحت أقدام «الأكاديميين» وغيرهم ، وأثبت فى نفس الوقت أن الصور يمكن صنعها عن طريق تسجيل ما ينعكس على العناصر من أضواء – وبالطبع كان الاكتشاف وليداً ولم يكن هناك من يستطيع التنبؤ بالتصوير الفوتوغرافى الملون – فعجل اكتشاف الكاميرا وانتشارها بإضعاف الأكاديميين وتقوية التأثريين وزيادة المتفهمين لدعوتهم . .

لقد رسموا الحياة التى حولهم كما رأوها : المقهى ورواده وما اعتادوا أن يفعلوه ، والعاهرات ، والمشردين ، والسكارى ، ورجال الأعمال من الطبقة الوسطى . . . متأثرين بفن التصوير الفوتوغرافى الجديد ، الذى يسجل لحظة واحدة من لحظات الحركة ويثبتها : رجل يرفع مشروبه إلى شفتيه ، امرأة تدخل من الباب ، الناس وهم يتحركون «داخلين إلى» أو

« خارجين من » حدود اللوحة ، فتظهر أجسامهم ووجوههم وقد قطعها الإطار ، فتبدو اللوحة وكأنها لقطة فجائية للمشهد الواقعى وقد أمسك بها الفنان وثبتها على قماش اللوحة . وبالطبع كانت هذه الصور تتم داخل الاستوديو ، ولكن الملاحظات التى تدون أو الاسكتشات والكروكيات والتخطيطات التى تسجل ، كانت تتم أمام المشهد « اللحظى » الذى يقوم الفنان بتسجيله .

(ب) وفى عام ١٨٥٦ وصلت إلى باريس مجموعة من السلع اليابانية ، ومعها مجموعة من الرسوم المطبوعة من عمل الرسام المبدع « هوكوساى » . . وفى عام ١٨٦٢ وصلت مجموعة أخرى من هذه الرسوم ، فلما أقيم المعرض العالمى فى باريس عام ١٨٦٧ خصص قسم كامل للسلع اليابانية : الأوانى والملابس والرسوم المطبوعة وما إلى ذلك ، فأثارت هذه السلع والرسوم البهيجة والغريبة حماس الكثير من الفنانين ، ومنهم « إدوار مانيه » وشباب التأثريين — فيما بعد — فأخذوا يصورونها فى لوحاتهم كعناصر زخرفية فى خلفية المشهد ، وفى نفس الوقت قدمت للتأثريين حجة فى مواجهة الأكاديميين . . فها هو ذا الفن اليابانى ذو التراث المتصل لأكثر من ألف عام لا يستخدم التظليل ولا يسعى إلى معالجة موضوعات ضخمة أو فخمة ، وهو يتجه إلى تسطيح الأشكال واختزال الخطوط وتلخيص الألوان والتعبير عن الفراغ بحيث تظهر الأشخاص والعناصر بإضاءتها الذاتية . .

٧ – وقد واجه التأثريون حقيقة أن الأشياء والأضواء فى تفاعل مستمر ، وليس من صفاتها الثبات . . فضوء الشمس ذو الألوان السبعة ، عندما يسقط على الأجسام ، تمتص هذه الأجسام بعض الألوان وتعكس بعضها الآخر ، منها ما يصل إلى العين مباشرة ومنها ما يسقط على الأجسام المجاورة التى تمتص بدورها بعض ألوان ضوء الشمس وبعض ألوان الضوء المنعكس عليها مما يجاورها من أجسام . . كما أن ضوء الشمس لا يثبت لحظة واحدة وإنما هو يتغير باستمرار ، تبعاً لموقع الأرض من الشمس ، وتبعاً لصفاء السماء أو تلبدها بالغيوم ، وتبعاً لحركة الكائنات الحية تنقلاً ونمواً . . . وليس ما نسميه « الطبيعة » فى حقيقة الأمر سوى اهتزازات وذبذبات لا تنقطع ولا تثبت من الألوان والانعكاسات كمرآة ذات ألف وجه لا تكف عن الاختلاج . .

وهكذا واجهوا قضية الإمساك بشىء لا يمسك ، وتثبيت لحظة من اللحظات الشاردة كلما حاولوا تسجيل مظاهر الطبيعة وما فيها من اهتزازات .

ويصف رمسيس يونان هذه الحالة عند قراءته لإحدى لوحات التأثريين فيقول :

« هذه الزهرة الحمراء ، أحقاً هى حمراء ؟ كلا ، فعليها تنعكس زرقة السماء وخضرة أوراق الشجر ، وصفرة ثوب الفتاة الواقفة بجوارها . . وهذا الثوب الأصفر ، هل هو حقاً أصفر اللون ؟ كلا ، فعليه تنعكس

حمرة الزهرة ، وخضرة العشب ، وبريق المياه الجارية أمام الفتاة . . .
وكل هذا لا يستقر على حال ، فالمياه يتأرجح بريقها ، والزهرة تتمايل ،
والعشب تعبث به النسمات » .

ولكى يسير التأثريون فى طريقهم إلى نهايته اتجه بعضهم إلى تصوير
المنظر الواحد عدة مرات فى أوقات مختلفة من النهار ، حتى يمسك فى كل
لوحة بالشكل فى لحظة من ملايين اللحظات التى يتغير الشكل خلالها
ملايين المرات ، ولكى يثبت من خلال هذه اللوحات المتعددة « واقعية »
نظرته وصحتها .

٨ – أما من ناحية التكوين أو بناء اللوحة الفنية عند التأثريين ، فقد
أدى تفكيك وتحليل الأشكال إلى عناصرها اللونية الأولية إلى التحرر من
قيود البناء الفنى السابقة ، وتراخى الكثير من القيود المتعلقة بتكوين اللوحة
وتوازنها وانسجامها فى سبيل تسجيل الطبيعة كما هى ، ولكن فى حدود
العلاقات التى تريح العين وتجعل اللوحة غير منفرة – فى النهاية –
للمشاهد . وانفتح المشهد الذى كان مغلقاً عند الأكاديميين ، وأصبح
من الممكن أن يظهر نصف الشجرة أو حتى ربعها أو بعض أغصانها ،
على حين يختفى الباقى خلف الإطار ، وأصبحت العلاقات داخل
اللوحة – نتيجة لانهيار مكانة الخط المحدد للأشكال – لا تلتزم بتكوين
يتألف من العناصر المرسومة وإنما يتألف من الألوان الموزعة على سطح
اللوحة . وبقيام الحركة التأثرية ظهر المنظر المفتوح فى فن التصوير الزيتى .

٩ - لقد انحصر اهتمام التأثريين فى نقل تأثرهم المباشر واللحظى بالمنظر ، إلى اللوحة ، دون تدخل من الفكر أو الوعى ، ودون اعتبار لمعارفهم السابقة عن طبيعة الأجسام التى يصورونها ، سواء من ناحية ألوانها أو أشكالها أو مادتها . . كذلك لم يسيروا فى أهدافهم إلى أبعد من هذا التسجيل للأثر اللحظى . إن هذا الاتجاه يمثل انقلاباً فى فن التصوير الزيتى ، لأنه أهمل «موضوع العمل الفنى» الذى كان يحتل مكاناً بارزاً تدور حوله المعارك بين «الكلاسيكيين» و«الرومانتيكيين» و«الواقعيين» ، فهو لم يقلع عن تصوير الآلهة الإغريقيين والأبطال والنبلاء فقط ، بل تصوير الأبطال المعاصرين كذلك ، ثم الشعب المكافح الثائر أيضاً . . وأسقط من حسابه نهائياً فكرة تصوير كل «جميل» أو «رفيع» ، مع الموضوعات المفرطة فى العاطفية ، وكذلك تلك التى تحفز الشعب على التمسك بالديمقراطية والمساواة .

واكتفى الفنان «التأثرى» بأن يحصر كل همه داخل الإطار الذى أمامه ، مكتفياً بتحقيق شكل جميل شاعرى ممتع ، ومسترع للانتباه ، معبر عن قوة الإضاءة بالدرجات اللونية ومن خلال لمسات الفرشاة الواضحة التى نتعرف من خلالها على الجهد المبذول ، والفكر العلمى الذى استطاع الفنان أن ينقله إلينا من خلال تأثره بما رأى .

إن التأثريين هم أول من لم يكترثوا بموضوع اللوحة ، وكان لهذا

الانقلاب أثر خطير فى تطور الفن الحديث ، إذ وصل الأمر فيا بعد إلى أن اللوحة يمكن أن تمثل «أى شيء» أو «لاشيء» وتظل عملاً فنياً .

التأثرية والانطباعية والتأثيرية :

ويلاحظ أن كلمة (Impressionnisme) تترجم أحياناً إلى لغتنا العربية بكلمة : «الانطباعية» ويطلق على أتباعها اسم «الانطباعيون» كما يستخدم البعض كلمتى «التأثيرية» و«التأثيريين» . .

إن كلمة الانطباعية كان يمكن أن تنطبق على هذا المذهب الفنى لو أن أصحابه كانوا يملئون عيونهم بالمنظر الذى يشاهدونه ويسجلون فى ذاكرتهم دقائقه حتى «ينطبع» فى أذهانهم . . ثم يعودون إلى مراسمهم ليسجلوا «الانطباع» المتبقى لديهم . . ولكنهم سلكوا عكس هذا الاتجاه . . إنهم يسجلون الأثر المباشر للمنظر على شبكية عيونهم فى لحظة خاطفة بذاتها . ولهذا فاصطلاح الانطباعية لا يطابق حقيقة هذا الفن .

أما كلمة «التأثرية» فهى تكون مناسبة لو أن الفنان يهدف إلى تحقيق «تأثير» ما على المشاهدين أو على المنظر الطبيعى الذى يرسمه ، لكنه لما كان يسجل «تأثره» أى «تأثير المشهد عليه» . فهو يهتم «بتأثره» هو ولا يهتم «بتأثيره» كفنان على ما هو خارج ذاته – والمصطلح ينسحب على الفنان الذى يمارس الرسم وليس الطبيعة التى تمارس «تأثيرها» على الجميع سواء كانوا فنانين أو فلاحين أو متنزهين – لهذا فكلمة

« التأثرية » — الشائعة الاستعمال أيضاً — هى أدق الترجمات وأكثرها تعبيراً عن هذا الفن.

التأثرية بين فنون القرن الماضى :

الفن « الأكاديمى » بمقاييسه « الكلاسيكية » الصارمة . واقتباسه للأشكال والموضوعات القديمة التى فقدت دلالتها وتأثيرها على الناس ، فضلاً عن « مثاليته » المصنوعة بحسب الطلب . . هذا الفن الأكاديمى أصبح بعد سنوات قليلة من قيام الثورة الفرنسية منفراً ، لأنه أصبح فارغاً من أى دلالة اجتماعية ، ولا يعبر إلا عن الحذق والمهارة ، متملقاً الطبقة الارستقراطية الحاكمة .

وما لبث الفن الرومانتيكى كذلك أن فقد قدرته على إبهار المشاهدين ، بسبب عواطفه الزائدة ، وانفعالاته المبالغ فيها ، على حين أنه يكشف بخبث عن نهد فتاة أو فخذ امرأة . . فتحول هو الآخر إلى دعامة من دعامات تزييف الواقع فى عيون المشاهدين .

وبينما المجتمع الفرنسى يعانى الانحلال ، وقد اختلت كل القيم . . خرج الفن الرسمى ليقول : إن كل شىء على ما يرام ، وإن موضوع الفن (الوقور من ناحية والعاطفى من ناحية أخرى) هو تكرار ما سبق للكلاسيكيين القدامى أن عبروا عنه ، أو مشاهد من الشرق الساحر حيث العطر والبخور والفرسان والنساء ، كما يصوره خيالهم أو كما أرادوا هم أن يشاهدوه .

وفى مواجهة هذا التزييف الفنى الذى أعطى نفسه الجوائز والأوسمة طوال النصف الأول من القرن الماضى ، ظهرت الدعوة إلى الفن « الواقعى » ثم « الفن الطبيعى » .

والفرق بين المذهب « الطبيعى » والمذهب « الواقعى » يتضح من تأمل اسم كل منهما . . فالشيء الطبيعى هو الشيء المنسوب إلى الطبيعة التى خلقها الله والتى لم تتأثر بالعوامل الخارجية الطارئة ، التى يصنعها المجتمع الإنسانى غالباً ، مثل التقاليد والآداب والشرائع والقوانين ومعاهد العلم ومنشآت الفنون والمدن وما يبتدعه من أصول الذوق العام .

فالفن الطبيعى هو ما يتناول الحياة الطبيعية الفجة التى لم تتأثر بهذه العوامل المكتسبة ، أما الواقعى فهو الذى كان طبيعياً ثم تأثر بتلك العوامل الخارجية التى صنعها الإنسان والمجتمع ، وما اصطلح عليه من تقاليد وآداب ، فالفن الواقعى هو الذى يصور الطبيعة بعد أن تأثرت بكل تلك العوامل المكتسبة وتلك الآداب المرعية ؛ أى بعد أن تهذبت وتطورت وتحسنت .

وعندما ضعفت سطوة الفن الرومانتيكى فى أوربا ، اشتاق الناس إلى الآداب والفنون التى تتناول الحياة الواقعية ، كما فى كتابات وقصص « ستاندال » و « بلزاك » و « فلوبير » فى فرنسا ، وأمثالهم فى باقى البلاد الأوربية ، فكانوا يكتبون أدباً شائقاً منتزعين أحداثه من الحياة الواقعية التى تأثرت بالتقاليد الاجتماعية ، وإلى جانب هؤلاء ظهرت فى الأدب

موجة أخرى «طبيعية» على أيدى «إميل زولا» و«جى دى موباسان» و«الفونس دوديه» وأمثالهم ، وهدفهم من دعوتهم أن ينقلوا إلى القارئ صورة طبيعية صادقة متحللة من القواعد ، طليقة من القوانين غير مقيدة بالآداب والشرائع .

ولا توجد حدود فاصلة واضحة بين «النزعة الطبيعية» وبين «التأثرية» – وخاصة فى الأدب – ومن المستحيل وضع تفرقة تاريخية أو فكرية محددة بينهما سوى ملاحظة أن التشاؤم كان يسود الأعمال «الطبيعية النزعة» ، وفى حين أن البهجة والتألق هما طابع «التأثرية» .

كانت كل مهارة الطبيعيين فى الأدب ، بل كل فنهم يتركز فى الأمانة الشديدة فى النقل عن الواقع ، فلا يزخرفونه ولا يشوهونه ولا يجعلونه أكثر جمالاً ولا أقل بشاعة مما هو ، ولا يعلقون عليه ولا يتدخلون فى فطرته ولا يحللون أو يستنبطون .

وقد اقتصر نشاطهم على تصوير حياة الطبقات الدنيا ، «ونقل ما تزخر به تلك الحياة مما يشينها من إجرام وسقوط وتهافت أخلاقى وشذوذ وانحطاط ولؤم ودنس وحب بهيمى وسلوك شائن» . لهذا كان معظم الكتاب الطبيعيين أقرب إلى التشاؤم والنظرة السوداء إلى الحياة ومستقبل الانسانية منهم إلى التفاؤل والابتسام للمستقبل ، فهو مذهب لا يحمل رسالة ولا ينطوى على فلسفة ولا يهدف إلى إصلاح .

على عكس ذلك ، نجد أن المذهب «التأثرى» فى الفن التشكيلى ،

الذى يعتبر من الناحية الفكرية استمراراً للطبيعية فى الأدب ، اتخذ مظهراً بهيجاً ومضيئاً وممتعاً .

إن تغير الأسلوب الفنى بالتدرج يتمشى دائماً مع التطور الاقتصادى ومع الاتجاه إلى الاستقرار فى الأوضاع الاجتماعية فى فرنسا بعد أحداث ١٨٧١ العنيفة ، عندما غزا الألمان (بروسيا) فرنسا ، وسقطت إمبراطورية «لويس نابليون» بعد صلح «فرساى» ، ثم قيام «كوميونة باريس» ، إلا أن أنصار «فرساى» تمكنوا بعد قليل من حصار باريس وغزوها وهزيمة «الكوميونة» التى تعتبر أول ثورة تشرف عليها حركة عمالية . ولكن الشعب الفرنسى ما لبث أن وقف فى وجه الحكومة الجديدة عندما شعر أنها تدبر الخطة لعودة الملكية . وهكذا تولى الجمهوريون حكم البلاد . وكان انتصار الجمهورية مرتبطاً بالشعور بوجود خطر داهم من الطبقة العاملة . كما أن الملكيين لم ينقطعوا مع ذلك عن تدبير مؤامراتهم ، فتحالفوا مع اليمينيين المتطرفين «والبونابرتيين» . وألفوا حزباً سموه «حزب النظام» ، وأقاموا دعايتهم على الزعم أنه ليس هناك اختلاف يذكر بين حكومة «الجمهوريين الأحرار» وحكومة «الإرهاب الأحمر» — يقصدون بها حكومة الكوميونة — وكان من أساليبهم فى التشنيع ، إلصاق تهمة «الكوميونى» بكل من يعترض سبيلهم .

وقد أدى هذا الشعور بالخطر المزدوج من اليمينيين واليساريين إلى

إحياء الاتجاهات المثالية والصوفية ، وترتبت عليه موجة قوية من الإيمان ، كانت بمثابة رد الفعل لروح التشاؤم المنتشرة . . . وخلال هذا التطور فقدت «التأثرية» صلتها بالنزعة الطبيعية ، وتحولت فى ميدان الأدب إلى شكل جديد من الرومانسية . .

وقد رأى اليمينيون فى الاتجاهات «الواقعية» و«التأثرية» فى فن الرسم ، حركة ثورية تناقض التقاليد ، فوقفوا لها بالمرصاد ، وأطلقوا على أصحابها صفة «الكوميونيون» وبلغت هذه الحملة أوجها عام ١٨٧٧ ، فكان لذلك أثر بالغ فى تشويه سمعتها فترة طويلة من الزمن ، واستخدمت عبارة «الفن المنحط» – ربما لأول مرة فى تاريخ الفن الحديث – كوصف للوحتى «إدوار مانيه» : «غذاء على العشب» و«أوليمبيا» .

كان هذا الجو حافزا – فى نفس الوقت – على تحسين وسائل الإنتاج والتقدم التكنولوجى ، مما جعل المجتمع يتطور بسرعة هائلة ، وخاصة إذا قارنا هذه السرعة بمعدل التقدم فى العهود السابقة من تاريخ الفن والثقافة . . ذلك أن التطور السريع للتكنولوجيا أدى إلى سرعة تغير الأمزجة ، وإلى تغير مجال الاهتمام بالنسبة لمعايير الذوق الجمالى .

وظهر شغف جنونى بالتجديد ، واندفاع شديد نحو الجديد لمجرد كونه جديداً ، مما أدى إلى إعادة النظر من وقت لآخر ، فى القيم الفلسفية والفنية بحيث تساير الأذواق المتغيرة . . وبذلك أدت التكنولوجيا الحديثة إلى ظاهرة ديناميكية لم يسبق لها نظير فى موقف الإنسان من الحياة

بأسرها . وكان هذا الإحساس بسرعة التغير والتبدل فى كل شىء هو المعنى الرئيسى الذى عبرت عنه « التأثرية » .

والأسلوب « التأثرى » أسلوب مُدن ، برغم أن معظم إنتاجه يتناول الريف والمناظر الطبيعية فى الخلاء ، فالحياة فى المدينة هى التى تولد الحنين إلى « الغابة العذراء » ، إن « التأثرية » انعكاس لحياة المدينة بما فيها من تغير سريع وإيقاع عصبى وانطباعات مفاجئة حادة ، ولكنها دائماً عابرة زائلة ، وهى تعبر بذلك عن إدراك حسى واسع ، وزيادة فى القدرة على التنبه والالتقاط ، وحساسية مرهفة تجاه الطبيعة ، وهى تعتبر بذلك من أهم نقط التحول فى تاريخ الفن الغربى باعتبارها قمة التطور نحو الاعتراف بالعناصر « الديناميكية » فى التجربة الفنية ، فهى التى قضت نهائياً على النظرة « السكونية » إلى العالم ، وهى النظرة التى سادت فى العصور الوسطى .

أما من الناحية الفلسفية : فالتأثرية تعطى السيادة « للحظة » على « الدوام » والاتصال ، وتعبر عن الشعور بأن كل ظاهرة حادث عابر لن يتكرر أبداً ، وأنه موجة سيجرفها تيار الزمن ، أما الحقيقة فليس لها « وجود » وإنما هى « صيرورة » . وليست حالة « ثابتة » وإنما هى عملية « مسار » مستمر. ولهذا نجد أن كل لوحة « تأثرية » هى تسجيل للحظة فى الحركة الدائمة للوجود الذى يتعرض دائماً لعمليتى « النمو » و « الانحلال » . وبفضل « الفن التأثرى » اكتمل التعبير عن الرؤية « الذاتية » بدلاً من

الرؤية «الموضوعية». وسيطرت الحالة «العابرة» على السمات «الدائمة» للحياة. وهى لهذا تتضمن نظرة سلبية إلى الحياة، وتجعل الفنان يكتفى بدور المشاهد، المتأثر، الذى يتلقى منعزلاً وغير ملتزم، مكتفياً بالنظرة الجمالية المتأملة، عازفاً عن المشاركة الإيجابية فى الحياة العملية وإن ما يميز «التأثيريين» عن بقية المصورين السابقين والمعاصرين لهم، هو معالجتهم للموضوع من أجل فوارقه النغمية، لا من أجل الموضوع ذاته.

لقد أصبح التصوير الزيتى هو الفن الرئيسى خلال النصف الأخير من القرن التاسع عشر، وقد تطورت «التأثرية» فأصبحت أسلوباً مستقلا عن «الطبيعية» فى وقت كان لا يزال فيه الصراع محتدماً فى عالم الأدب حول النزعة الطبيعية. وفى عام ١٨٨٦ تفككت «جماعة التأثريين» كمجموعة متجانسة، وبدأت فترة ما بعد التأثرية، التى استمرت حتى عام ١٩٠٦، وهو العام الذى توفى فيه «سيزان».

وهكذا شهد النصف الأخير من القرن الماضى، تغيراً لمصلحة التصوير بعد أن كانت السيطرة للأدب فى القرنين السابع عشر والثامن عشر، وكانت الموسيقى تقوم بدور رئيسى فى العصر «الرومانتيكى».

ويحدد الناقد «إسلينو» الوقت الذى حل فيه التصوير محل الشعر فى التربع على عرش الفن بتاريخ أسبق، هو عام ١٨٤٠. وبعد جيل من ذلك التاريخ كان الأدباء يقولون بصوت مرتفع: «ما أسعد مهنة المصور بالقياس إلى مهنة الكاتب!».

وقد تفوق التصوير على جميع الفنون الأخرى لأنه تطور بسرعة أكبر ، ولارتفاع مستوى الإنتاج التشكيلي على مستوى الإنتاج الأدبي والموسيقى فى ذلك العهد ، وخاصة فى فرنسا ، حيث قيل : «إن الشعراء العظام فى ذلك العهد كانوا هم المصورين التأثريين» .

وبرغم أن المفكرين فى القرن التاسع عشر كانوا يعبرون فى كتاباتهم عن إيمانهم بأن الموسيقى هى أرفع المثل الفنية العليا ، فإن ماكانوا يقصدونه بالموسيقى فى الواقع رمز للإبداع المطلق والمتحرر من كل القيود ، والمستقل عن الواقع الموضوعى وعن أى محاكاة . وهكذا كان الفن التأثرى قد اكتشف الإحساسات التى يحاول الشعر والموسيقى أن يعبرا عنها . كما أن أسلوب الفن التأثرى الذى سيطر على جميع الفنون فى فترة محددة ، هو أيضاً آخر أسلوب أوربى كان سارياً على نحو شامل : بمعنى أنه آخر اتجاه فنى ظهر على أساس اتفاق عام فى الذوق يقابله اتجاه عام فى الأداء ، ومنذ انتهاء «التأثرية» أصبح من المستحيل تصنيف مختلف الفنون أو مختلف الثقافات من حيث الأسلوب فى مدارس شاملة ، كما كانت الحال مع التأثرية وما قبلها من اتجاهات .

أقطاب التأثرية فى فرنسا

صحيح أن قانون «تقابل الألوان التكاملية» قد اكتشفه فنان الرومانتيكية الشهير «يوجين ديلاكروا» واستخدمه بكفاية عالية . . كما أن كونستابل (توصل إلى تلوين الظلال وأثبت التكوين المعقد للمؤثرات اللونية فى الطبيعة) . . كما أن تنشيط الرؤية بدأ عند فنانى «الباربيزون» و«إنفلير» من عشاق الطبيعة والضياء والهواء الطلق . . كما توصل «إدوارمانيه» قبل أن يلاقى شباب التأثرين ، إلى الإضاءة الذاتية للأجسام . . إلا أن التأثرية كحركة جماعية ، وكرد فعل للحياة فى المدينة بشكلها الحديث ، قد اتخذت مفهومها المتكامل وترابطها كجماعة ، فى مواجهة معارضة الجمهور العنيفة ، وإشاعات اليمينين الشرسة ضدهم ابتداء من عام ١٨٧٤ ، وأدى ذلك إلى تحالفهم وتكاتفهم كمصورين شباب . . ومن ثم تأثرهم بعضهم ببعض . .

ومن الأحداث الهامة فى تاريخ فرنسا التى يؤرخ بها عادة أول لقاء للتأثرين الفرنسيين ، — «المعرض العالمى للصناعات الحديثة» الذى أقيم عام ١٨٥٥ بباريس . وكانت إقامته تمثل محاولة تكتل ملوك وأباطرة أوربا وتحالفهم ضد خطر الثورة التى ترفع شعار «النظام الجمهورى وحكم

الشعب » . . لقد كان المعرض الأول من نوعه ، وقد أقيم لأسباب تجارية وسياسية بالنسبة للإمبراطورية الثانية فى فرنسا ، كما افتتحه « نابليون الثالث » و « الملكة فيكتوريا » . . كان هذا المعرض حلقة فى سلسلة الإجراءات لمواجهة الحركة الثورية بعد تجربتين فى ثورة ١٨٣٠ وثورة ١٨٤٨ حيث قام العمال بإقامة المتاريس فى وجه السلطة بباريس .

فى هذا المعرض العالمى للصناعات الحديثة ، خصص للفن جناح كبير ، دُعى للاشتراك فيه أعلام الفنانين من ثمان وعشرين دولة . . ومع أن الفنان الواقعى « كوربيه » ، أشهر فنانى ذلك الوقت ، قد رُفضت له لوحتان من أفضل أعماله التى قدمها فى هذا المعرض ، ثم نفى إلى سويسرا لاشتراكه فى « كوميونة باريس » عام ١٨٧١ —. فإن كبار الفنانين الآخرين قد عرضت أعمالهم على نطاق واسع . . فقد عُرض « لأنجر » ٤٣ لوحة من أهم لوحاته ، وكذلك ٣٥ لوحة من أعمال « يوجين ديلاكروا » تمثل تطوره الفنى خطوة خطوة خلال المراحل المختلفة ، وكان معترفاً به كزعيم للفن الرومانتيكى ، وإن كان لم ينتخب حتى ذلك الوقت عضواً بأكاديمية الفنون ، بسبب الخصومة العنيفة بينه وبين « أنجر » .

إدوار مانيه : (١٨٣٢ – ١٨٨٣) :

كان مانيه من أبناء أسرة ميسرة الحال ، وقد أتم دراسته الثانوية عام ١٨٤٨ ، فأراد له أبوه أن يدرس القانون ، ولكنه قرر أن يدرس فن

التصوير الزيتى . . وقد قبل الطرفان كحل وسط أن يجرب « إدوار » عملاً آخر فسافر فى رحلة بحرية إلى « ريودى جانيرو » ولكن هذه الرحلة لم تغير عزمه على احتراف الفن ، فتوقف والده عن المعارضة والتحق الفتى بمرسم أحد الفنانين الأكاديميين عام ١٨٥٠ .

وقد تقدم للمشاركة فى الصالون الرسمى لأول مرة عام ١٨٥٩ ولم تقبل أعماله ، فعاود المحاولة عام ١٨٦١ فنجح فى عرض ثلاث لوحات ونالت بعض المديح . . وفى صالون عام ١٨٦٣ عرض ثلاث لوحات على حين رفضت واحدة هى لوحة « الغداء على العشب » التى عرضها فى نفس القاعة ضمن صالون المرفوضين .

ثم عرض فى صالون عام ١٨٦٥ لوحة « أوليمبيا » التى أقامت الدنيا وأقعدتها . . فسافر مانيه إلى إسبانيا هرباً من مواجهة هذا الهجوم العنيف الذى لم يتصد للرد عليه سوى « بودلير » الذى مدح اللوحة وجرأة صاحبها فى تعرية الواقع المزيف للأرستقراطية .

كان شباب التأثريين يلتفون حول « إدوار مانيه » فى مقهى « جيربوا » ، ولم يكن فى طبيعته ما يهيئه للقيام بدور الزعيم ، ولكنه صار بطلاً بالرغم عنه . . وقد رفض الاشتراك فى معرض التأثريين الأول عام ١٨٧٤ . .

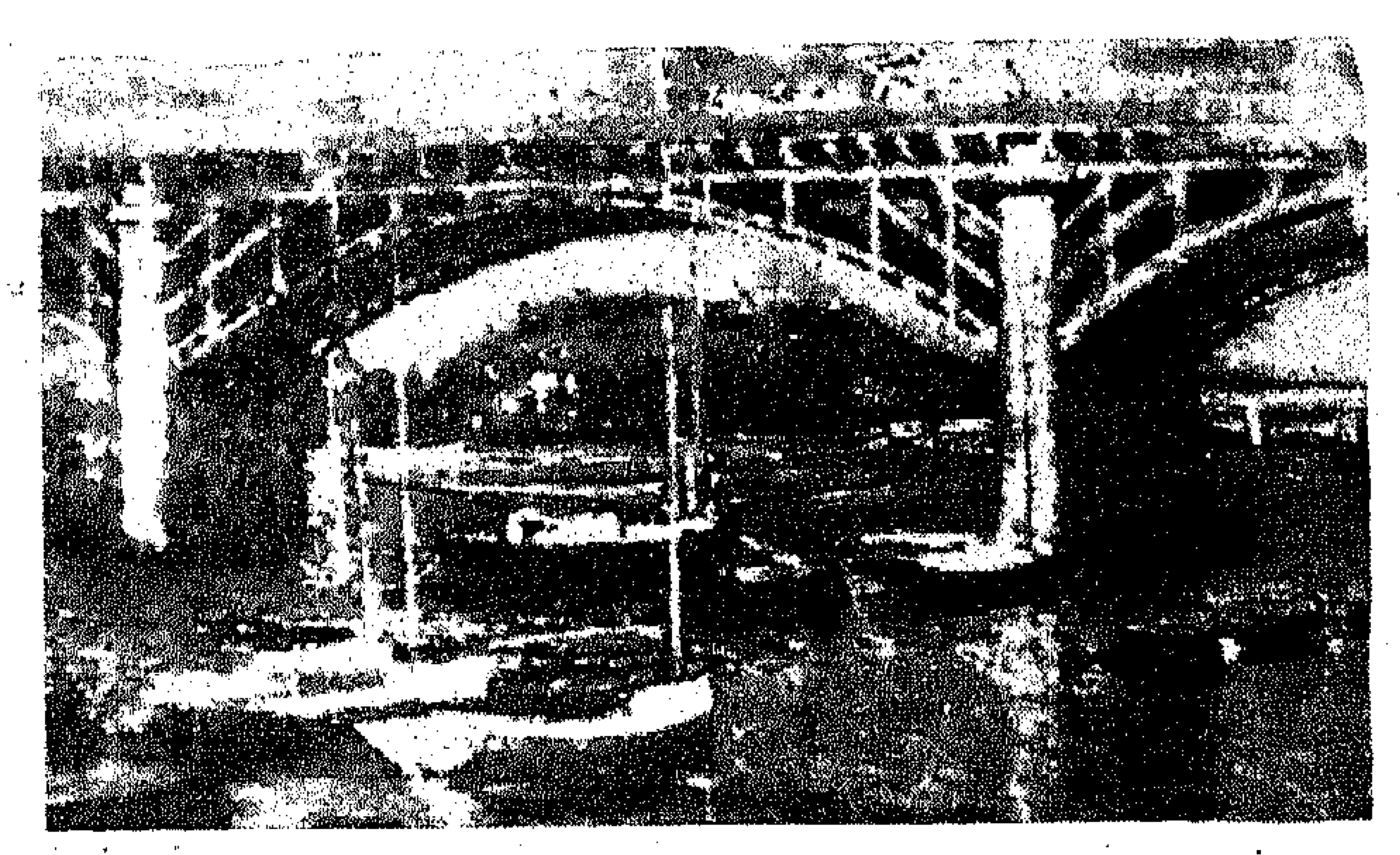
وبرغم امتناع « مانيه » عن المساهمة فى معارض التأثريين فإنه تحت إلحاح تلميذته وزوجة أخيه الفنانة التأثرية « بيرت موريزوت » ، فقد

واقق على أن يصحب مجموعة منهم فى صيف عام ١٨٧٩ إلى ضاحية « بوجيفال » على ضفاف نهر السين ، وهناك رسم أولى لوحاته بالأسلوب التأثرى ، وهى التى تصور « اسرة كلود مونيه فى قارب » . . وهكذا كسبوه فى النهاية إلى صفهم عندما أقنعوه بمحاولة تطبيق نظرياتهم فى الرسم ، وقد شارك فى هذه الرحلة كل من « كلود مونيه » و « رينوار » و « سيسلى » و « كاليبوت » ، حيث رسم كل منهم لوحات للآخرين مع أسرهم وأصدقائهم .

وبعد عودة « مانيه » من هذه الرحلة سافر إلى فينسيا حيث واصل الرسم بهذا الأسلوب ثم عاد إلى باريس ليسجل مجموعة من اللوحات حول موضوعات باريسية كالسوق ومحطة القطار والمترو . . . ولكنه ما لبث أن مرض واضطر إلى التوقف عن الرسم ، والاستشفاء فى فرساى حتى توفى عام ١٨٨٣ عن ٥١ عاماً ، دون أن يعرف مقدار ما أضافه إلى فن التصوير الزيتى ، حيث تجلت روعته ومهاراته الفائقة وقدراته على التجديد عندما أقيم المعرض الشامل لأعماله فى مدرسة الفنون الجميلة بباريس إحياء لذكراه عام ١٨٨٤ .

كلود مونيه : (١٨٤٠ – ١٩٢٦) :

يقترن اسم « التأثرية » واسم « كلود مونيه » ، فقد كان أشد روادها شغفاً بسحر الأضواء ، بل ربما كان الوحيد بينهم الذى ظل مخلصاً لمبادئها طوال



لوحة رقم (٨)

لوحة «جسر على نهر السين فى أرجنتيل» للفنان كلودمونيه .
رسمت عام ١٨٧٤ وهى نموذج للفن التأثرى عند ظهوره .



لوحة رقم (٩)

لوحة «الكوبرى فى بونتواز» للفنان «كامى بيسارو» من أقطاب التأثرية

حياته التي امتدت حتى بلغ سن السابعة والثمانين ، لقد ولد لأسرة تعمل في حراسة السفن على شواطئ مدينة « الهافر » ، ولهذا فقد عشق البحر وأسرلبه طوال حياته . . وعندما بلغ سن الخامسة عشرة كان قد اشتهر برسومه الكاريكاتورية ، إلى الحد الذي جعله يتكسب منها عندما يرسم الوجوه الكاريكاتورية مقابل ٢٠ فرنكاً للرسم الواحد .

وفي عام ١٨٥٩ سافر « مونيه » إلى باريس حيث التحق « بالأكاديمية السويسرية » ، وهناك لاقى الفنان الشاب « بيسارو » . . فكان ينفق معظم وقته معه في نقاش مستمر حول الفن .

وفي العام التالي التحق بالجيش وأرسل إلى الجزائر حيث قضى عامين ، وقد كتب مونيه فيما بعد يصف ما كان لشدة الضياء ووهج الألوان في هذه البلاد من وقع كبير في نفسه . . ولكن حمى التيفود التي أصابته عجلت بتسريحه من الجيش قبل أن يمتد به الوقت مجنداً .

وعندما عاد إلى باريس التحق بمرسم الفنان الأكاديمي « جلبير » . . ثم تعرف على عدد آخر من الفنانين الشباب الذين أسسوا جماعة التأثريين أمثال « رينوار » و « سيسلي » . . وكان تحمسه للفنانين المستقلين يدفعه إلى معارضة كل القوالب المدرسية الجامدة والتعاليم الأكاديمية .

وعندما نشبت الحرب الفرنسية البروسية سافر إلى « تروفيل » ومن هناك فر إلى إنجلترا ، التي كان قد سبقه إليها « سيسلي » و « بيسارو » ، وعكف « مونيه » على رسم المناظر الطبيعية في حدائق لندن ، على حين

كان «بيسارو» يرسم فى ضواحيها. وتقابلا يوماً بمحض المصادفة. فابتهجا بهذا اللقاء، وأخذا يزوران المتاحف معاً لدراسة لوحات «كونستابل» و«تيرنر» على وجه الخصوص، وكان الرسامان الفرنسيان، بفضل تجاربهما المبنية على النظريات العلمية فى تصوير الأضواء بالألوان، قد تفوقا فى ذلك الوقت على سلفيهما البريطانيين فى هذا المجال، ولكنهما لهذا السبب بالذات، أصبحا أقدر على فهم أعمالهما وتقديرها أكثر من أى رسام آخر فى ذلك الوقت.

ولما عاد إلى فرنسا اشتاق إلى مشاهد البحر وإلى تراقص الأضواء على صفحة الماء، فأقام فى منطقة «أرجنتيل» حيث بنى لنفسه مرسماً عائماً داخل باخرة صغيرة. حيث يستطيع تأمل التغيرات الساحرة والسريعة لتراقص الضوء برشاقة فوق الماء.

وتميزت لوحاته باستخدام خطوط قصيرة مرتبطة بعضها ببعض عن طريق اندماج الألوان المختلطة بالألوان الأساسية. وكان «كلود مونيه» هو صاحب فكرة رحلات الرسم الجماعية التى يخرج إليها مجموعة من الأصدقاء لهم بعضهم ببعض علاقات اجتماعية، ثم يقيمون معرضاً مشتركاً لإنتاج رحلتهم، وهذه الطريقة طبقها عام ١٨٧٤ عندما أقاموا معرضهم الشهير فى استوديو المصور «نادار» بعد استبعاد لوحاتهم من الصالون الرسمى، وكانت لوحته «تأثر بشروق الشمس» فى هذا المعرض هى السبب فى تسميتهم بالتأثريين.

و« مونيه » ، الذى ظل مخلصاً للتأثرية طوال حياته قد عمر حتى بلغ السابعة والثمانين . . فأتيح له جنى ثمار المجد ، ولكنه لم ينس قط تلك الليلة التعسة التى قضاها ساهراً فى عام ١٨٧٩ بجوار جثمان زوجته ، وإذا به يسهو — برغم منه — عن نكبته ، مأخوذاً بتغير الألوان ، مع اقتراب الصبح ، على وجهها الجميل ، ثم يفيق فجأة إلى نفسه ، فيروعه أن يدرك أنه (حتى فى ساعة الفجيعة) لم يزل أسير فتنة الأضواء والألوان .

وقد مرت الأعوام الطوال على هذا الحادث ، ولكنه ما برح مفتوناً بسحر الأضواء ، وما فتئ يجرى التجارب لتصويرها بالألوان . وفى عام ١٨٩٠ شرع فى سلسلة من التجارب — تعد الآن أشهر آثاره — لتسجيل تأثير الضوء ، فى تغيره من ساعة إلى ساعة ، على موضع معين . فنصب (حامله) — فى التجربة الأولى — وسط حقل ، عند شروق الشمس ، وقد تزود بعدد من اللوحات الفارغة ، وأخذ يرسم المنظر ، وكلما مرت ساعة ، استبدل باللوحة لوحة أخرى . . وهكذا دواليك حتى غروب الشمس . فإذا كان اليوم الثانى ، عاد إلى مكانه وسط الحقل ، وتناول لوحاته بالترتيب ، ليستأنف ما بدأه فى اليوم السابق . واستمر فى ذلك يوماً بعد يوم ، حتى أنجز رسم سلسلة اللوحات جميعاً ، التى تصور كلها منظراً بعينه فى مختلف ساعات النهار .

ثم كرر هذه التجربة — بنجاح أكبر — فى سلسلة أخرى من اللوحات ، فصور واجهة « كاتدرائية روان » ، حيث نرى هذا البناء المتين

الشامخ وكأنه ينبض ويخفق فى ضوء الشمس .

كامى بيسارو : (١٨٣٠ - ١٩٠٣) :

ولد «كامى بيسارو» فى «سانت توماس» بجزر الهند الغربية عام ١٨٣٠ ، وعندما بلغ الثانية عشرة أرسله أبواه إلى باريس للدراسة لمدة ثمانى سنوات ، عاد بعدها إلى مسقط رأسه ليعمل فى إدارة مصالح والده ، ولكن «كامى» ألح على والده لكى يعود إلى باريس ويدرس الفن . . وفى عام ١٨٥٥ عندما بلغ الخامسة والعشرين وافق أبوه على تنفيذ رغبته . . فعاد إلى باريس مع افتتاح «المعرض الدولى للصناعات الحديثة» الذى ضم جناحاً كبيراً للفن ، فشاهد أعمال «أنجر» و «ديلاكروا» و «كوربيه» و «كوروه» . . وقد أعجب بلوحات «كوروه» وتحمس لها .

وشارك «بيسارو» فى المناقشات الحامية فى مقاهى ومراسم باريس حول كلاسيكية «أنجر» . . ورومانتيكية «ديلاكروا» وواقعية «كوربيه» . . ولكن شخصيته الفنية لم تكن قد نضجت بعد ، فكان يقلد أسلوب أستاذه ، حتى نجح فى عرض إحدى لوحاته فى صالون عام ١٨٥٩ ، ولكن أعماله رفضت عندما قدمها إلى صالون عام ١٨٦١ ثم ١٨٦٣ ، ووجد نفسه ضمن صالون المرفوضين الشهير ، ثم شارك فى صالونات ١٨٦٥ ، ١٨٦٦ ، ١٨٦٩ ، ونالت لوحاته بعض التعليقات

والمديح . من بينها تعليقات «إميل زولا» .

وفى عام ١٨٦٩ نقل مرسمه إلى قرية «لوفيسون» واستمر فى عمله الذى أصبح تأثرياً ورقيقاً ، وإن كان أشبه بالتصوير الفوتوغرافى من ناحية ضعف التكوين وعدم الاهتمام بالبناء ، فإن حساسيته بالمنظر الطبيعى كانت واضحة .

وقد حذف «بيسارو» من مجموعته اللونية اللون الأسود عام ١٨٧٠ وكف عن استخدامه تماماً ، على اعتبار أن ما يصل إلى عينى المشاهد أضواء ، والأسود هو اللاضوء أو اللالون . . واقتصرت ألوانه على الأحمر والأصفر والأزرق ومشتقاتها المباشرة على اللوحة .

وفى عام ١٨٧٠ هرب «بيسارو» إلى إنجلترا من الغزو البروسى لبلاده ، تاركاً مرسمه الذى حوله الألمان إلى محل للجزارة ، وكانوا يستخدمون لوحاته (على ما يروى) فى لف اللحوم وفرش الأرضية القذرة ، وهكذا ضاعت ١٥٠٠ لوحة من أعماله فى تلك المرحلة المبكرة الهامة ، ولم يعثر بعد عودته إلا على ٤٠ لوحة منها استطاع إنقاذها .

إن فن «بيسارو» يمثل بحق تاريخ الفن التأثرى . . وقد كان رقيقاً مع زملائه معاوناً لهم فى الضيق ، حتى لا ينسى أحد فضله على «سيزان» و«سينياك» و«سوراه» و«فان جوخ» .

كان «بيسارو» هو أشد التأثريين تواضعاً وتفتحاً للجديد ، فأقبل فى حماس الطفل عندما بلغ سن السادسة والخمسين — على تعلم أسلوب

«سيرا» ، والنهج على منواله ، وقد استمر فى اتباع هذا الأسلوب «التنقيطى» و «التقسيمى» أربع سنوات كاملة ، ولكنه فى النهاية أدرك أن هذا الأسلوب العلمى لا يتمشى مع طبيعته ، لأنه يكبت عواطفه ويمنعه من التعبير التلقائى عن أحاسيسه المباشرة ، إلا أنه استفاد من هذا التدريب ، فقد تميزت لوحاته التى رسمها بعد هذه المرحلة بألوان أكثر صفاء ، وبنيان أشد صلابة وأكثر تحديداً من تلك التى رسمها قبل اعتناق «التنقيطية» .

ولم يكن «بيسارو» شديد التعلق برعشات الضوء وحركته ، وتغير ألوانه من ساعة لأخرى مثل زميله «كلود مونيه» ، ولذلك اتسم أسلوبه «التأثرى» بطابع أقرب إلى الثبات والاستقرار ، فالحركة فى لوحاته «باطنية» يحسها المتذوق لأعماله ، وليست «ظاهرة» يراها المشاهد للوحاته . وكان مولعاً ومتخصصاً فى رسم مناظر الريف والحقول والمروج والغابات بأسلوب مشرق الألوان متين البنيان ، بالرغم من نبض لمساته. وقد أخذ عنه «بول سيزان» جانباً من هذا الأسلوب .

بيير أوجست رينوار : (١٨٤١ - ١٩١٩) :

فى سن الثالثة عشرة عمل «أوجست رينوار» فى مصنع للقيشانى كرسام على الأوانى ، مزخرف لمنتجات البورسلين . فقد كان من أبناء الطبقة الكادحة ، وعليه أن يكسب رزقه بنفسه ، وكان «رينوار» يريد

أن يكون فناناً . . فكان يقضى وقت فراغه فى متحف اللوفر وغيره من متاحف باريس ومعارضها ، مدخراً كل فرنك يستطيع الاحتفاظ به لكى يشق طريقه بنفسه بعد ذلك . وعندما بلغ الحادية والعشرين دخل مدرسة الفنون الجميلة وكذلك التحق بمرسم «جليير» ، وهناك لاقى زملاءه «مونيه» و«سيسلى» و«بازيل» . وكان يرافقهم فى رحلاتهم للرسم فى الهواء الطلق حيث ذهبوا معاً إلى غابة «فونتنبلو» . . وكان يتفوق عليهم فى الرسم بسبب المران الطويل الذى اكتسبه من الرسم على القيشانى . . وقد شارك بأولى لوحاته فى صالون عام ١٨٦٦ حيث كان متأثراً بالأسلوب الواقعى وبأعمال فنانى القرن الثامن عشر . . ولكنه فى عام ١٨٦٨ رسم أول لوحة تتضمن مميزاته الفنية التى عرف بها وميزت شخصيته فى الرسم بعد ذلك .

وفى عام ١٨٦٥ عندما بدأت نذر الحرب البروسية الفرنسية ، التحق «رينوار» بالجيش وظل مجنداً إلى أن انتهت الحرب ، وبمجرد انتهاء الحرب عاد إلى باريس .

وبعد أن استقرت الأمور وعاد الرسامون إلى باريس واحداً بعد الآخر ، عاد رينوار وزملاؤه «سيسلى» و«بازيل» و«مونيه» إلى رحلاتهم للرسم على شواطئ نهر السين ثم على شاطئ البحر .

وقد تميز عن الآخرين بميله إلى تصوير الأشخاص ، كما كان أشد اهتماماً ببناء لوحاته ، فالألوان الصافية وتلألؤ الأضواء ليست عنده غاية



لوحة رقم (١٠)

لوحة «الغداء» للفنان «أوجست رينوار»

رسمت عام ١٨٧٩

فى ذاتها ، وإنما هى وسيلة لبناء الشكل الذى يتميز عندة بالليونة والبهجة واللطف ، على حين لم تعد المناظر الطبيعية فى لوحاته إلا حاشية بهيجة لما يرسمه من نساء وأطفال .

وكان « رينوار » قد لقى نجاحاً كبيراً فى صالون عام ١٨٧٩ ، مما دفعه إلى زيادة الاهتمام بدراسة أساتذة الفن السالفين فى متحف اللوفر . . ثم سافر إلى إيطاليا لمشاهدة آثار « رافاييل » وروائع قصر الدوج .

لقد استطاع أن يبيع لوحاته بسعر مائة فرنك للوحة الواحدة . . وأن يشق طريق النجاح بمساعدة مقتنى اللوحات « شوكيه » والناشر « شاربنتين » . وحفزه ذلك على الاستقلال والخروج تماماً على جماعة التأثريين ، ووقف فى وجههم يعارض فلسفتهم « الطبيعية » ويقول : « إن تعلم الفن لا يتأتى بتأمل الطبيعة ، وإنما بتأمل روائع الفن فى المتاحف » .

وقد توطدت مكانة « رينوار » بعد أن أقام معرضاً شاملاً لأعماله عام ١٨٨٣ بقاعة « دوران رويل » ضم نحو ٧٠ لوحة من أبدع أعماله .

وكان فى وسع هذا الفنان ، عندما وصل إلى سن الثانية والأربعين ، أن يستمر بقية حياته فى الرسم على نفس المنوال « التأثرى » الذى حقق له النجاح ، ولكنه ما لبث أن خامره الشك فى قيمة هذا الأسلوب الذى يضحى بصلابة الأشكال ويفتتها من أجل اقتناص الضوء الساقط عليها . . . فانتقل إلى مرحلة يطلق عليها « المرحلة الجافة » وفيها حاول اتباع تعاليم « أنجر » المتعلقة بإعطاء الأولوية والهيمنة للخطوط بدلاً من

الألوان . . وفى لوحات هذه المرحلة التى امتدت لخمس سنوات ، نجده يعتنى أشد العناية بتحديد الأشكال وتجسيمها ودعم بنائها ، على غير عهدنا به فى لوحاته التأثرية السابقة ، التى تظهر فيها الأشكال لينة رقيقة وسط غلالة من الألوان الزخرفية الباهتة .

ولكنه عاد عام ١٨٩٠ إلى أسلوب أقرب إلى « تأثريته » السابقة ، غير أن ألوانه تغيرت ، فبدلاً من الأحمر الوردى الذى كان يسود الجو العام فى لوحاته مع الأزرق السماوى والومضات اللؤلئية ، أخذ يستخدم ألواناً دافئة كالبنى والأحمر البرتقالى . . وتتميز لوحات هذه المرحلة الأخيرة بأن معظمها يصور أجسام النساء العاريات ، وتبدو الألوان وكأنها تتفجر من أجسامهن بالأنوثة .

واعتاد أن يقوم برحلات مختلفة داخل فرنسا وخارجها ، ولكنه توقف عن السفر لما تدهورت صحته ، عندما أصيب بالروماتزم ثم التهاب المفاصل ابتداء من عام ١٨٩٩ ، مما أدى إلى شلله طوال العشرين السنة الباقية من حياته ، إلا أن هذا الداء بدلاً من أن يقعده عن العمل ، قد حفزه إلى الانتقال لمرحلة جديدة تتميز بالعنفوان والقوة . فإذا كانت لوحاته التأثرية الأولى رقيقة كأنها العصافير ، فإن مرحلته الأخيرة تذكرنا بضخامة التماثيل وجسامتها . . هذا برغم أنه اضطر إلى ربط فرشاة الألوان بين أصابعه العاجزة عندما يرسم من فوق مقعده المتحرك .

ومع هذا فليست كل أعمال «رينوار» تتمتع بتماسك التكوين ، فهو

لم يكن من المصورين «الهندسيين» الذين يقيمون بناء لوحاتهم على أسس محسوبة ، وإنما تميزت لوحاته بما يتوفر فيها من حساسية غير عادية للاختلاف بين أسطح الأشياء المرسومة وملامسها ، وعلى الأخص أجسام النساء وتيجان الأزهار ، فبشرة أجسام النساء والأطفال فى لوحاته نحس لها ملمساً يشبه ملمس أوراق الورود . . ونجده فضلاً عن ذلك قد صور ألوان الحياة اليومية بمرحها وخصائصها ، فهو لهذا يعد أكثر من مثل زمانه بصدق بين فنانى ذلك العصر.

إدجار ديجا : (١٨٣٤ – ١٩١٧) :

ولد «إدجار ديجا» فى باريس لأسرة من الطبقة الراقية ، وكان أبوه من رجال المال الأثرياء . . وبعد أن أتم دراسته الثانوية ، كان له مطلق الحرية فى توجيه حياته كما يريد ، فالتحق عام ١٨٥٥ بمدرسة الفنون الجميلة بباريس ، كتلميذ بمرسم الفنان «لويس لاموث» وهو من أتباع «الكلاسيكية الجديدة» التى تلقى تعاليمها على يدى «أنجر» .

وكان تلميذه «ديجا» من الذكاء بحيث يأخذ تعاليم أستاذه بتحفظ ، ولا يتقيد بشىء ، بل يصحح ما يتلقاه من توجيهات عن طريق الزيارات المتتالية لمتحف «اللوفر» وتأمل روائع أساتذة الفن القدامى ، وقد قام بنقل عدد من لوحات كبار الفنانين الإيطاليين فى تلك الفترة . . ولم ينس «ديجا» طيلة حياته تلك النصيحة التى أسداها إليه أحد شيوخ الفن



لوح رقم (١١)

لوحة «منظر طبيعي فى هاميتون» للفنان «ألفريد سيسلى» رسمت عام ١٨٧٤



لوحة رقم (١٢)

لوحة «أمام المرآة» للفنان «ادجار ديجا» من لوحاته المرسومة بألوان «الباستيل»

« الكلاسيكى » عندما قام بزيارة مرسم الفنان « أنجر » ، إذ قال له : (الخطوط يا بنى . . ارسم الكثير من الخطوط ، من الذاكرة أو من الطبيعة ، تصبح فناناً عظيماً . . . »

لكنه لم يستمر فى هذه الدراسة سوى عام واحد سافر بعده إلى إيطاليا ليدرس أعمال الفنانين الإيطاليين البدائيين « الأتروسك » وأعمال أساتذة الرسم « الفلورنسيين » وغيرهم من أمثال « بوتشيللى » و « ليوناردو دافنشى » .

فى هذه المرحلة اتجه إلى رسم موضوعات تاريخية بالأسلوب المتبع والمفضل لدى الكلاسيكيين . . ولكنه أقلع بسرعة عن هذه البداية واتجه إلى تصوير الوجوه الشخصية بكفاية عالية ، حيث تظهر فى لوحات تلك الفترة قدرته على كشف الأعماق النفسية لمن يجلسون أمامه ليرسمهم :

بعد عودة « ديجا » من إيطاليا تعرف على « كلود مونيه » عندما التقيا مصادفة عام ١٨٦٦ فى متحف « اللوفر » . . ونشأت بينهما صداقة حميمة أساسها الاتفاق فى الاهداف والاختلاف فى الوسائل . . كانت صداقة عاصفة أدت إلى نوع من التنافس والمباراة فى رسم الموضوعات المأخوذة عن الواقع . . كلود مونيه يرسم المناظر الطبيعية وأصدقاءه فى ضوء الشمس ، وإدجار ديجا ، يبحث عن الموضوعات التى لم يطرقها فن التصوير من قبل مثل سباق الخيل ، وراقصات الباليه ، ومشاهد المقاهى الباريسية ومغنياتها ، ثم النساء اللائى يغتسلن ، أو يصففن شعورهن ،

أو حركاتهن فى أثناء الاستحمام . كانت هذه هى الموضوعات المحببة إلى نفسه ، والتى تستهويه بسبب مفرداتها وعناصرها الجديدة التى أدخلها لأول مرة فى فن التصوير الزيتى .

وفى يوليو عام ١٨٧٠ نشبت الحرب «الفرنسية البروسية» ، التى انتهت بعد ستة أسابيع باستسلام نابليون الثالث ، وإعلان الجمهورية الثالثة . وقد جند «إدجار ديجا» للخدمة العسكرية ، ولكن ضعف بصره حال دون اشتراكه فى المعارك . وبعد عودته من الجيش وجد أن المجتمع الأرستقراطى القديم قد تمزق ، وبحث عن موضوعات جديدة حتى وجد ضالته فى دار الأوبرا ومدرسة تعليم رقص الباليه . . وبدأ يطبق أسلوب «التأثريين» فى التقاط تأثره بالضوء الصناعى بدلاً من ضوء الشمس فى الخلاء . . لقد وجد فى عروض «الباليه» تلك اللحظة التى لا تمسك ، وومضة الضوء المتغيرة . وكان يقول لزملائه من التأثريين : «هناك فى الفن ما هو أهم من الاستسلام للطبيعة . . إن الفنان يقيم عمله الفنى بطريقة عقلية ، ويتم ذلك من خلال الملاحظة الدقيقة ، ثم إخضاع الملاحظات للأسلوب . . » .

وقد أدى شغفه براقصات الباليه وحركاتهن إلى تغيير مواد الرسم التى يستخدمها . . كان يريد تسجيل ملاحظاته فى رسوم سريعة . . وأرادها ملونة . . فاتجه إلى ألوان «الباستل» (أى الطباشير الملون) . . وكان يعارض فكرة إهمال الخطوط فى فن التصوير ، فاستطاعت ألوان الباستل

أن تعطيه ما أراد من تحليل للضوء إلى ألوانه الأصلية فى خطوط ملونة بدلاً من النقط الملونة . .

لقد تأثر «إدجار ديجا» فى فنه بالرسوم اليابانية ، والتصوير الفوتوغرافى الذى كان يمارسه كهواية إلى جانب الرسم بالألوان .

وقد شارك فى المعرض الأول للتأثريين برغم اختلافه معهم حول مسألتى التصوير فى الهواء الطلق ، وقيمة الخط فى العمل الفنى . . وظل حتى عام ١٨٨٦ يبحث عن الخطوط المعبرة ، التى زاد عرضها وأصبحت أكثر سلاسة ، وقد ركز كل جهوده فى حل مشكلة الجمع بين تسجيل الرؤية اللحظية أو اللقطة العابرة كما ركز عليها التأثريون ، مع المحافظة على جوانب التصميم واستخدام الخطوط الحية المعبرة كما عند الكلاسيكيين .

وفى مرحلته الأخيرة انغلق على نفسه عندما زاد ضعف بصره ، وقاطع الدنيا محاولاً أن يجعل طريقته فى الرسم أكثر شفافية وخفة ، فقد كان يريد أن يكون «تعبيرياً» بدلاً من أن يكون أستاذاً متمكناً من الرسم . .

ولهذا اتجه إلى النحت بحماس ، وأنتج بضع مئات من التماثيل الصغيرة القوية الصياغة الخشنة التشكيل ، للخيول والنساء والمستحمات والراقصات . وإننا لا نكاد نجد فناناً آخر يبلغ ما بلغه «ديجا» فى القدرة على التعبير عن الحيوية الكامنة فى حركات جسم المرأة : رشاقة الراقصة التى تبدو خفيفة كالفراشة ، وطبيعية الحركة فى التواء جسم غانية وهى

تجفف ظهرها ، وتخايل فتاة وهى تجرب قبعة جديدة .

ومع ذلك كان سوداوى المزاج . . لم يتزوج . . عاش مستقلا عن «الشلل» الفنية ومات عام ١٩١٧ عن ثلاثة وثمانين عاماً ، وقد قارب العمى ، وأوصى أن يقال لمودعيه : «لقد أحب الرسم حباً عظيما . . . »

بول سيزان : (١٨٣٩ — ١٩٠٦) :

ولد «سيزان» عام ١٨٣٩ فى بلدة «إكس إنبروفانس» بفرنسا ، قرب الحدود الإيطالية . وكان أبوه من أصحاب البنوك الأثرياء ، وأراد لابنه أن يخلفه فى إدارة البنك . . ولكن «بول سيزان» قاوم رغبة أبيه وأصر على الاتجاه إلى الفن . .

بعد أن أتم دراسته الثانوية فى بلدته حيث صادق زميل الدراسة «إميل زولا» ، بدأ يدرس الحقوق نزولاً على رغبة والده . . ولكنه عام ١٨٦٠ ترك دراسة الحقوق نهائياً وراح يمارس هواياته فى كتابة الشعر ، وعزف الموسيقى ، والرسم . وفى العام التالى سافر إلى باريس والتحق «بالأكاديمية السويسرية» ليتدرب على الرسم استعداداً لاجتياز امتحان الدخول إلى مدرسة الفنون الجميلة بباريس .

وعاش مع «إميل زولا» فى مسكن واحد بباريس . . يدرس فى «الأكاديمية السويسرية» طوال النهار ويعود لينام مباشرة من الإرهاق . . ومع هذا فقد فشل فى الالتحاق «بمدرسة الفنون الجميلة» فعاد إلى بلدته

« إكس إنبروفاس » بعد أن ملأه اليأس والتشاؤم وعدم الثقة فى نفسه أو فى قدرته على الرسم ، وخضع لرغبة والده ، فعمل معه فى البنك وظل عاماً كاملاً وكل صلته بالحياة الثقافية والفنية فى فرنسا كانت عن طريق الرسائل التى كان يتبادلها و صديقه « إميل زولا » .

والواقع أن « بول سيزان » نموذج فريد للفنان الذى يفتقر إلى الموهبة ولكنه يعوض هذا الفقر فى الموهبة الفطرية بالذكاء والفكر ، وممارسة الفن كعلم ، بدلاً من ممارسته عن فطرة . . حتى استطاع أن يكون إمام الفن الحديث ، ورائده الأول .

وفى لوحاته الأولى ، كان يبالغ فى استخدام اللون الأسود ، الذى كان ينسطه على اللوحة فى طبقات سميكة ، وكانت موضوعاته تتصف برومانتيكية جامحة مقبضنة ، وبعض لوحاته بلغ من السخف مبلغاً عظيماً

وعاد إلى باريس عام ١٨٦٣ وهو على هذه الحال ، محاولاً الالتحاق للمرة الثانية بمدرسة الفنون الجميلة دون جدوى ، فواصل الدراسة بالأكاديمية السويسرية حيث تعرف على « بيسارو » وتصادقا .

ولقد اشترك سيزان مرتين فقط فى معارض « التأثريين » الأولى عام ١٨٧٤ فى معرضهم الأول ، وكان أكثرهم حظاً فى هجوم النقاد ! ! والمرة الأخرى عام ١٨٧٧ فى معرضهم الثالث ، وكانت عبقريته قد بدأت تظهر . . ولكن أحداً لم يلتفت إليه . فقد اكتشف اللون الرمادى



لوحة رقم (١٣)

لوحة «مدخن يتكىء على يده» للفنان «بول سيزان»

رسمت حوالى عام ١٨٩٠

المضطرب الناتج عن اهتزازات مجموعة من الظلال ، واكتشف « اللون السائد » الناتج عن تأثير الهواء الممتد بين عين المشاهد والمنظر الذى يتطلع إليه ، ثم الأضواء المنعكسة الأخرى التى يجب أن تؤخذ فى الاعتبار عند التقاط التأثر المباشر بالمنظر .

وقد سار سيزان خطوة أبعد من تأثرية «كلود مونيه» عندما حرص على تفادى ما يحدثه التقاط تأثرات الفنان بالضوء فقط ، من تفكك بناء اللوحة وتحلل عناصرها . . لقد اتجه إلى الاهتمام بالجانب المعمارى والبنائى للوحاته حتى وهو يفكك الأضواء إلى ألوان لتمزجها عين المشاهد عند الرؤية . . وهو يقول فى ذلك : « لقد أردت أن أجعل من التأثرية شيئاً متيناً باقياً كروائع الفن التى تضمها المتاحف . . »

تولوز لوتريك : (١٨٦٤ - ١٩٠١) :

ولد « تولوزلوتريك » لأبوين ينتميان إلى أصل أرستقراطى عريق ، فأمه من سيدات المجتمع اللامعات وأبوه ينفق وقته فى الصيد وتربية الخيل وغير ذلك من هوايات الأثرياء . وقد التحق بمدرسة الليسيه ولكن صحته العليلة عرضته لحادثتين متتاليتين نتجت عنهما إصابة ساقيه بالشلل ومنعتهما عن النمو فعاش حياته قزماً مشوهاً .

تأثر فى فنه بأعمال « إدجار ديجا » برغم أن معرفته به اقتصرت على تبادل التحية . . وقد ارتبطت أعماله وأسلوب حياته ارتباطاً شديداً ، فقد



لوحة رقم (١٤)

« امرأة فى الموسم » من الأعمال التأثرية للفنان

« هنرى دى تولوز لوتريك » رسمت عام ١٨٨٨

عاش بوهيمياً وعبر عن الحياة البوهيمية أصدق تعبير.

لقد جرب «لوتريك» فى مطلع حياته أسلوب التأثريين وقد درس الرسم كالأمراء على يدى مدرس خصوصى كان من أصدقاء والده، ثم وهب نفسه للفن ابتداء من عام ١٨٨٢ عندما التحق بمدرسة الفنون الجميلة.

ولكنه كان يختلف مع التأثريين حول مسألة رسم المناظر الطبيعية، وولعهم بالخلاء، فقد كان يعتقد أن: «الأحمق وحده هو الذى يستطيع الاهتمام بمنظر طبيعى يخلو من الناس، ولا يمكن إلا لذى حس بليد أن تحتمل عيناه ضوء الشمس فى الأماكن المفتوحة..»، أما هو فقد كانت تجتذبه أضواء المصابيح وحياة الليل، ولم يكن يلذ له غير تأمل ومتابعة النساء والرجال، ولكن ليس هؤلاء الذين يحافظون على هندامهم ومظهرهم المحترم، وإنما أولئك الذين تجردهم حياة الفجور والعربدة من أقنعتهم المزيفة، فتظهر وجوههم على حقيقتها عارية بغير حجاب.

وبعد بضع سنين تخلى عن هذا الأسلوب مقترباً من اسلوب «إدجار ديجا» وخاصة موضوعاته، ولكنه تميز بشخصية مستقلة وروح فكاهية لاذعة. فإذا كانت الخطوط عند «ديجا» تعبر عن الحركة، فهى عند «تولوز لوتريك» تعبر عن الانفعال.

لقد رسم «لوتريك» لوحاته الزيتية بالإضافة إلى إعلانات الملاهى والديكورات والإعلانات المطبوعة على الحجر «ليتوجراف» ولكنه أدمن

الخمر حتى كادت تقضى عليه . . ودخل مستشفى الأمراض العقلية فى «نيلى» عام ١٨٩٩ ليتخلص من تأثير الكحول الذى تشبع به جسمه . .

وكأنه كان يشعر شعوراً باطناً بأن حياته لن تطول ، فأراد أن يستهلك جميع قواه سريعاً قبل أن يحين الأجل . ولذلك نراه فيما بين الخامسة والعشرين والخامسة والثلاثين – وهى مرحلة نضجه الفنى – ينتج ما لا يكاد يحصى من الرسوم واللوحات والإعلانات الليتوجرافية ، وهى تتميز جميعاً بتلك الخطوط العصبية المنقضة انقضاض الصواعق ، وبتلك الألوان اللاذعة المذاق التى لا يكاد يباريه فيها رسام آخر .

وتوفى عام ١٩٠١ بين أحضان أمه بعد أن أصابته نوبة عصبية حادة وهو فى السابعة والثلاثين من عمره .

خاتمة

إلى جانب أشهر التأثريين الفرنسيين الذين قامت على أكتافهم هذه الحركة الفنية الهامة فى تاريخ الفن ، هناك أقطاب آخرون تحتل أسماؤهم مكانتها فى فترة ظهور الفن التأثرى . . ويضم متحف التأثريين فى باريس (متحف جى دى بوم) نماذج لأعمال كل أقطاب هذه الحركة وهم : جان فريدريك بازيل ، وأيوجين بودين ، وجوستاف كايلبوت ، وماری کاسات ، وتيودور فانتين لاتور ، وبول جوجان ، وايفاجو نزالى ، وأرمان جيولامين ، وجون برتولد جونكوند ، وبيرت موريزوت ، وأوديلون ريدون ، وهنرى روو ، وهنرى روسو ، وجورج سوراه ، والفريد سیسلی ، وفان جوخ .

ونلاحظ أن هذه الأسماء تضم عدداً من فنانى «الباربيزون وأنفلير» أمثال «تيودور فانتين لاتور» وبرتولد جونكوند . . كما تضم أسماء فنانى ما بعد التأثرية أمثال جوجان وفان جوخ اللذين مارسا التأثرية فترة قصيرة ثم انطلقا إلى أسلوب خاص بكل منهما ، فعرفا بأسلوبهما الخاص الذى اشتهرا من خلاله .

وقد انتشر الأسلوب التأثرى فى نهاية القرن الماضى بين الفنانين فى

مختلف الدول الأوربية ، وأصبح أسلوباً شائعاً . . ولا يزال هناك من يمارسونه حتى اليوم . ولكن يظل فضل الريادة لهؤلاء الذين ابتدعوه ، وناضلوا من أجله ، وأفسحوا الطريق ، من خلال ممارستهم لهذا الأسلوب فى الرسم ، لمدارس الفن الحديث التالية .

كما يعرف العالم العربى عدداً من الفنانين التأثريين ، الذين درس معظمهم الفن فى أوربا مع بداية القرن العشرين ، وعاصروا فترة الاعتراف الرسمى بالتأثرية ورد اعتبارها كمدرسة رائدة أصيلة . . فعادوا إلى البلاد العربية ومارسوا الأسلوب التأثرى فى لوحاتهم . . منهم من أخلص لها طوال حياته ، ومنهم من جرب أسلوبها فى جانب من أعماله ، ومنهم من استعار لمساتها التى تضفى على اللوحات شعشعة وحيوية .

ففى مصر كان الفنان الرائد «يوسف كامل» (١٨٩١ – ١٩٧١) رائداً للأسلوب التأثرى فى فن التصوير الزيتى ، وقد تبعه فى هذا الطريق الفنانون : كامل مصطفى ، وحسنى البنانى ، ومحمد صبرى .

كما انشغل بهذا الأسلوب فترة من الوقت كل من محمود سعيد ، ومحمد ناجى ، وراغب عياد فى فترة محددة من حياتهم الفنية . . أما الفنان أحمد صبرى فكان يتنقل بين الأسلوبين الكلاسيكى والتأثرى ، وقد تبعه فى هذا المجال حسين بيكار وصبرى راغب وجمال كامل . . .

وفى العراق نجد أن الفنانين « فائق حسن ، وعطا صبرى ، والدكتور

خالد الجادر» ، يستعينون بلمسات التأثريين فى رسومهم للمناظر الطبيعية وللخيل .

وفى سوريا نجد فنانين أمثال نصير شورى ، ومنير زيتونى ، وناظم الجعفرى . . وغيرهم يشتهرون بهذا الأسلوب . .

وفى لبنان نجد « مصطفى فروخ ورشيد وهبى وأمين صفير» يستعينون بلمسات التأثريين وطريقة الرسم التى ابتدعوها فى إنتاج معظم لوحاتهم . . .

ونفس الشيء نجده عند فنانى تونس والمغرب . . مما يدل على أن هذه المدرسة الفنية لا تزال بعد أكثر من مائة عام على قيامها — تستهوى الكثيرين وتحقق نوعاً من الإشباع لفنانين نشئوا فى بيئة مختلفة ولهم تراث وتقاليد تختلف تماماً والتراث الأوربى ، مما يثبت أن التأثرية ما زالت حتى يومنا هذا قادرة على العطاء .

المراجع

١ – كيف نفهم التصوير من « جيوتو » إلى « شاجال » – بقلم ليونيللو فينتورى – ترجمة محمد عزت مصطفى (دار الكاتب العربى بالقاهرة) .

٢ – معنى الفن – تأليف هربرت ريد – ترجمة سامى خشبة – (دار الكاتب العربى بالقاهرة) .

٣ – الواقعية فى الفن – تأليف سيدنى فنكلستين – ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد (الهيئة العامة للتأليف والنشر – ١٩٧١) .

٤ – الفن والمجتمع عبر التاريخ – تأليف أرنولد هاوزر – ترجمة الدكتور فؤاد زكريا (الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر – ١٩٧١) .

٥ – قصة الفن الحديث – تأليف سارة نيوماير تعريب رمسيس يونان (مكتبة الإنجلو المصرية) .

٦ – كتالوج «معرض الذكرى المئوية للتأثيرية» مارس ١٩٧٥ (هيئة الفنون وسفارة فرنسا) .

٧ – ضرورة الفن – تأليف أرنست فيشر – ترجمة أسعد حليم (الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر – ١٩٧١) .

٨ – محيط الفنون (١) الفنون التشكيلية (دار المعارف بمصر – ١٩٧٠).

٩ – بول سيزان – تأليف طارق الشريف (منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومى – دمشق ١٩٧٥).

١٠ –جيل من الرواد – تأليف بدر الدين أبو غازى – مطبوعات جمعية محبى الفنون الجميلة ١٩٧٥.

(11) The Painter's eye – by Maurice Grosser – A Mentor book (The New American Library.

(12) The Museum of impressionism in paris – by Fernand Hazan éditeur.

(13) French Impressionists – by Herman J. wechsler Fontana

(14) La Peinture Européene dans les galeries Allemandes19e Siécles – Edition prestel. Munich.

(15) Degas – by Daniel Catton Rich Harry N. Abrams. inc. New York.

(16) Renoir – by Michel Druker – A Mentor Unesco art book.

(17) Cézanne landscapes – by John Rewald – Methuen and Co. L.T.D.

المحتويات

الكتاب القادم

الكيمياء عند العرب

د . مدحت اسلام

رقم الإيداع	١٩٧٧/٤٧٢٢
الترقيم الدولى	ISBN ٩٧٧ – ٢٤٧ – ٦٩ – ١

١٢٣/٧٧/ق

طبع بمطابع دار المعارف (ج. م. ع.)

هـذا الكتـاب

الأسلوب «التأثرى» فى فن الرسم هو الأسلوب المماثل للمذهب الطبيعى فى الأدب: الذى ينقل إلى القارئ صورة طبيعية صادقة دون أى تدخل أو تحوير... والفرق الوحيد بين «الطبيعية فى الأدب» و«التأثرية فى الرسم» هو ما نلاحظه من تشاؤم فى «الأدب الطبيعى».

إن الإخلاص للطبيعة فى الفن التأثرى يجعل الفنان ينقل إلى لوحته انعكاسات الضوء، ويترك لعين المشاهد أن تتولى مزج الألوان التى يرسمها الفنان فى لمسات متجاورة.